

# Sängslehre

des  
Conservatoriums der Musik  
in  
**P A R I S.**

Enthaltend:

( die Grundsätze des Gesanges, Übungen für die Stimme,  
Solfeggien aus den besten ältern und neuern Werken, und Arien  
in jeder Art von Bewegung und Charakter. )

Verfasst

von

**BERNARDO MENGIOZZI, CHERUBINI, GARAT,  
FOSSEC, MÉHUL, RICHER, GINGUENÉ, LANGLE,  
PLANTADE und GUICHARD.**

Mus. Div. pg. 84/18

Leipzig

bei Hoffmeister & Kühnel

(Bureau de Musique.)

Pr. 3 Rthl. 8 Gr.

Antonia Maria Francisca

Hoffmeister

1049/547

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

1542

1543

1544

1545

1546

1547

1548

1549

1550

1551

1552

1553

1554

1555

1556

1557

1558

1559

1560

1561

1562

1563

1564

1565

1566

1567

1568

1569

1570

1571

1572

1573

1574

1575

1576

1577

1578

1579

1580

1581

1582

1583

1584

1585

1586

1587

1588

1589

1590

1591

1592

1593

1594

1595

1596

1597

1598

1599

1600

1601

1602

1603

1604

1605

1606

1607

1608

1609

1610

1611

1612

1613

1614

1615

1616

1617

1618

1619

1620

1621

1622

1623

1624

1625

1626

1627

1628

1629

1630

1631

1632

1633

1634

1635

1636

1637

1638

1639

1640

1641

1642

1643

1644

1645

1646

1647

1648

1649

1650

1651

1652

1653

1654

1655

1656

1657

1658

1659

1660

1661

1662

1663

1664

1665

1666

1667

1668

1669

1670

1671

1672

1673

1674

1675

1676

1677

1678

1679

1680

1681

1682

1683

1684

1685

1686

1687

1688

1689

1690

1691

1692

1693

1694

1695

1696

1697

1698

1699

1700

1701

1702

1703

1704

1705

1706

1707

1708

1709

1710

1711

1712

1713

1714

1715

1716

1717

1718

1719

1720

1721

1722

1723

1724

1725

1726

1727

1728

1729

1730

1731

1732

1733

1734

1735

1736

1737

1738

1739

1740

1741

1742

1743

1744

1745

1746

1747

1748

1749

1750

1751

1752

1753

1754

1755

1756

1757

1758

1759

1760

1761

1762

1763

1764

1765

1766

1767

1768

1769

1770

1771

1772

1773

1774

1775

1776

1777

1778

1779

1780

1781

1782

1783

1784

1785

1786

1787

1788

1789

1790

1791

1792

1793

1794

1795

1796

1797

1798

1799

1800

1801

1802

1803

1804

1805

1806

1807

1808

1809

1810

1811

1812

1813

1814

1815

1816

1817

1818

1819

1820

1821

1822

1823

1824

1825

1826

1827

1828

1829

1830

1831

1832

1833

1834

1835

1836

1837

1838

1839

1840

1841

1842

1843

1844

1845

1846

1847

1848

1849

1850

1851

1852

1853

1854

1855

1856

1857

1858

1859

1860

1861

1862

1863

1864

1865

1866

1867

1868

1869

1870

1871

1872

1873

1874

1875

1876

1877

1878

1879

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

1941

1942

1943

1944

1945

1946

1947

1948

1949

1950

1951

1952

1953

1954

1955

1956

1957

1958

1959

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

1976

1977

1978

1979

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

2167

2168

2169

2170

2171

2172

2173

2174

2175

2176

2177

2178

2179

2180

2181

2182

2183

2184

2185

2186

2187

2188

2189

2190

2191

2192

2193

2194

2195

2196

2197

2198

2199

2200

2201

2202

2203

2204

2205

2206

2207

2208

2209

2210

2211

2212

2213

2214

2215

2216

2217

2218

2219

2220

2221

2222

2223

2224

2225

2226

2227

2228

2229

2230

2231

2232

2233

2234

2235

2236

2237

2238

2239

2240

2241

2242

2243

2244

2245

2246

2247

2248

2249

2250

2251

2252

2253

2254

2255

2256

2257

2258

2259

2260

2261

2262

2263

2264

2265

2266

2267

2268

2269

2270

2271

2272

2273

2274

2275

2276

2277

2278

2279

2280

2281

2282

2283

2284

2285

2286

2287

2288

2289

2290

2291

2292

2293

2294

2295

2296

2297

2298

2299

2300

2301

2302

2303

2304

2305

2306

2307

2308

2309

2310

2311

2312

2313

2314

2315

2316

2317

2318

2319

2320

2321

2322

2323

2324

2325

2326

2327

2328

2329

2330

2331

2332

2333

2334

2335

2336

2337

2338

2339

2340

2341

2342

2343

2344

2345

2346

2347

2348

2349

2350

2351

2352

2353

2354

2355

2356

2357

2358

2359

2360

2361

2362

2363

2364

2365

2366

2367

2368

2369

2370

2371

2372



---

## *Erster Abschnitt,* *welcher von dem Mechanismus der Stimme handelt.*

---

### **E r s t e s   K a p i t e l .** **Von der Stimme.**

**D**ie Stimme ist das Organ der Sprache und des Gesanges. Dieses Organ philosophisch definiren zu wollen, würde hier, wo es bloß auf Unterricht im Gesange angesehen ist, etwas Ueberflüssiges seyn. Um jedoch mancherlei Anweisungen, welche hier vorkommen werden, gehörig zu verstehen, dürfte es nicht unnöthig seyn, sich eine allgemeine Kenntniß von den Werkzeugen zu verschaffen, wodurch die Stimme in Bewegung gesetzt wird.

Außer dem Gaumen, der Zunge, den Zähnen und den Lippen, die auf den Mechanismus der Stimme Einfluß haben, sind auch die Lunge, die Luftröhre, der Luftröhren-Kopf (Larynx), die Stirn- und Kinnbackenhöhlen (sinus frontales und maxillares), und die Nasenhöhlen, welche zur Bildung oder zur Modifikation derselben beitragen:

Die Lungen; eine Art von Blasebälgen, welche in der Brust befindlich sind und sich ausdehnen und zusammenziehen, sind eines der wesentlichsten Mittel der Respiration, ohne welche es gar keine Stimme gäbe.

Die Luftröhre; eine Art von Kanal, mittelst welchem die Luft in den Lungen aus und eingeht, ist ein knorplichter Körper, welcher hinten im Munde anhebt und sich in den Lungen verliert, woselbst er sich in zwey Theile theilt, die man die Luftröhren-Aeste nennt, und wovon der eine die Luft in den rechten, der Andere in den linken Lungenflügel leitet.

Der Luftröhren-Kopf ist eins der wesentlichsten Organe zum Athemholen (der Respiration) und das Hauptinstrument der Stimme. Er bildet den obern Theil der Luftröhre, hat die Gestalt eines cylinderförmigen Kanals, der sich durch eine Klappe öffnet, die man Glottis (Stimmritze) nennt, durch welche die Luft beim Athmen, Singen oder Sprechen auf- und niedersteigt. Sie kann sich zusammenziehen und ausdehnen, wie man will, und je nachdem sie sich mehr oder weniger erweitert, erfolgen alle Verschiedenheiten in den Tönen der menschlichen Stimme. Die Glottis wird durch einen sehr dünnen und biegsamen Knorpel geschützt, den man Epiglottis (Stimmritzen-Deckel) nennt; er ist beweglich, hat die Gestalt eines Epheublatts, ist innerhalb concav und außerhalb convex, und dient hauptsächlich, die Glottis nöthigenfalls zu bedecken.

Die Stirnhöhlen sind in den Stirnbeinen, oberhalb der Nase und den Augenbraunen.

Die Kinnbackenhöhlen sind in dem obern Kinnbacken, über der obern Kinnlade befindlich.

Die Nasenhöhlen befinden sich in der Nase, welche durch eine knorplichte Scheidewand in der Mitte von einander getheilt wird; die vordern Nasenlöcher bilden die äußere, und die hintersten die innere Mündung der Nase.

Alle diese Theile haben unter sich eine mehr oder weniger direkte Kommunikation, sind aber, wie schon gesagt, allesammt nothwendig zur Hervorbringung oder zur Modifikation der Stimme.



Da die Luft, welche durch das Athmen in Bewegung gesetzt wird, das hauptsächlichste Erforderniß des Organs der Stimme ist, so wird es von Nutzem seyn, den Mechanismus des Athemholens kennen zu lernen.

## Zweites Kapitel.

### Vom Athemholen.

Die Respiration geschieht dadurch, daß die Lunge die Luft in sich zieht und wieder von sich stößt; folglich durch zweierley Art von Bewegung, durch Einathmen und durch Ausathmen. In erstem Fall dehnen sich die Lungenflügel aus, um die äußere Luft in die Brust aufzunehmen; im andern sinken sie zusammen, um sie wieder herauszutreiben.

Es ist zu bemerken, daß der Akt des Athmens beim Singen von dem beim Sprechen, in etwas verschieden ist. Wenn man athmet, um zu sprechen, oder auch um frische Luft zu schöpfen, so ist das Erste was geschieht, daß man die Luft einsaugt; worauf die Bauchmuskeln aufgetrieben werden, und der obere Theil sich ein wenig in die Höhe zieht. Diese beiden Bewegungen erfolgen langsam, wenn der Körper in seinem natürlichen Zustande ist. Im Gegentheil aber, wenn man athmet um zu singen, so wird der Bauch eingedrückt und springt, indem die Brust schwillt und vordringt, mit Schnelligkeit wieder hervor.

Bey dem Ausathmen muß der Unterleib nur sehr langsam in seinen natürlichen Zustand gebracht werden und die Brust sich ganz allmählig senken, damit man die Luft, welche man eingeathmet hat, so lange als möglich bey sich behalte und schone; man muß sie nur langsam und ohne die Brust durch Stoßen zu erschüttern, fahren lassen: sie muß gleichsam wieder abfließen.

Man kann angehenden Singschülern nicht genug die Übung des Athemholens empfehlen, weil darauf bey dem Gesange Alles ankommt. Alle Tage müssen sie es sich zur Pflicht machen, sich damit zu beschäftigen; und auch ohne zu singen, müssen sie sich die Fertigkeit zu verschaffen suchen, den Athem so lange als nur irgend möglich an sich zu halten, und zwar genau nach den Regeln, die wir in dem dahin gehörigen Artikel ertheilen werden. Jedoch, versteht sich, mit gehöriger Einschränkung welche die Rücksicht auf Gesundheit auflegt. Ein Sänger, der sich nicht in der Kunst des Athemholens geübt hat, wird genöthiget seyn, oft zu athmen; aber eben dadurch werden seine Hülfsmittel bald erschöpft seyn, und seine Stimme wird nur noch schwache und unsichere Töne hören lassen. Ohne eine große Masse Luft, die man schnell und lange Zeit festhalten kann, giebt es weder Kraft noch Klang in der Stimme; ja, ohne diese Fähigkeit ist man sogar nicht im Stande, gehörig in Phrasen zu singen. Ein Hauptfehler, vor dem man seine Schüler bewahren muß, ist, daß sie nicht mit einer Art von Schluchzen Athem schöpfen; dies ermüdet sehr, den Sänger sowohl, der diese unglückliche Gewohnheit angenommen hat, als auch den Zuhörer. Diese böse Gewohnheit zerstört am Ende alle Kraft unserer Brust, und man muß dabey sehr bald alles Singen gänzlich einstellen.

## Drittes Kapitel.

### Vom Angeben des Tons.

Wenn der Ton einmal gefaßt ist, so muß er ungezwungen und schnell angegeben werden, damit er nicht fehlerhaft werde. Dies letztere geschieht auf zweierley Art: wenn man nemlich den Ton nicht gleich fest angiebt, so wird er guttural und bleibt gleichsam in der Kehle stecken; wenn man ihn aber zu sehr nach dem Kopfe zu preßt, wird er nasal, und dann entsteht, was man durch die Nase singen nennt.

## Viertes Kapitel.

### Eintheilung der Stimme.

Es giebt zwei Gattungen von Stimmen, die Männer- und die Weiberstimme. Jede dieser beiden Stimmen theilt sich wieder in eine tiefe, mittlere und hohe ein. Die tiefe männliche Stimme heißt nach dem Italienischen *Bass*, im Französischen *Basse Contre*. Die mittlere männliche Stimme ist der *Baritono*



(hohe Bafs), *Basse-Taille* oder *Concordant*. Was die hohe männliche Stimme betrifft, so unterscheiden die Franzosen die gewöhnliche Tenor- und hohe Tenor-Stimme (*Taille* und *Haute Contre*) von einander; allein diese Eintheilung ist nur illusorisch. Denn ob ein Ton mehr oder weniger hoch, mehr oder weniger nasal ist — das bringt doch keine neue Art von Stimme hervor, wie man bald in dem Artikel, der von dem Umfange der verschiedenen Stimmen handelt, das Mehrere sehen wird.

Die Italiener nennen die hohe Mannsstimme Tenor, denn bei ihnen gehört die eigentliche Altstimme den Weibern zu. Wir glauben also die dreierlei Arten der männlichen Stimme mit den Namen: Bafs, *Concordant* (Baritono) und Tenor schlechtweg bezeichnen zu müssen.

Auch die Weiber haben dreierlei Arten von Stimme: den tiefen Alt (*Haute Contre*), den die Italiener Contralto nennen; den Mittel-Sopran (*Bas-dessus*), oder Mezzo Soprano; und den Diskant (*Dessus*), oder eigentlichen Soprano.

Wir werden also, da es bei uns nicht Gebrauch ist, die tiefe weibliche Stimme *Haute-Contre* zu nennen, dieselbe durch Contralto andeuten, so wie wir die mittlere, tiefen Sopran (*Bas-dessus*), und die hohe Stimme Soprano oder (*Dessus*) nennen werden.

## Fünftes Kapitel.

Von den natürlichen Übergängen (*Registres*) der verschiedenen Stimmen.

Die Männer haben zwei Arten von Stimme oder Register; eine Brust- und eine Kopfstimme, welche letztere man auch, aber uneigentlich Falset nennt.

Die Töne der Bruststimme werden zunächst durch Anstrengung der Brust hervorgebracht. (Dieser Art sind allemal die tiefen und mittleren Töne). — Die Kopftöne werden durch die Stirn- und Nasenhöhlen gebildet. Dies muß mit der gehörigen Vorsicht geschehen, wenn die im dritten Kapitel angezeigten Mängel vermieden werden sollen.

## Sechstes Kapitel.

a) Von dem Umfange der verschiedentlichen Männerstimmen.

Die männliche Bafsstimme begreift zwey Oktaven in sich; vom F unter der ersten Linie im Bafs-System (welcher den Schlüssel auf der vierten Linie hat), bis zum eingestrichenen f. Man kann den Umfang aber auch von G bis zum eingestrichenen e annehmen, weil das tiefe F gewöhnlich zu schwach, und das eingestrichene f nur durch Anstrengung hervorgebracht und schreyend wird.

Bei dieser Stimme hat der Übergang von der Brust- zur Kopfstimme so viel Schwieriges, daß selbst der Sänger, welches der letztern mächtig ist, nur sehr selten davon Gebrauch macht. Es soll also davon gar nicht mehr die Rede seyn.

Der Umfang des Baritono's (*Concordant*) kann für die Bruststimme auf zwölf Töne bestimmt werden, nemlich vom H bis zum eingestrichenen f; was darüber hinaus ist, wird Kopfstimme.

Der Tenor-Umfang kann in der Bruststimme auf elf Töne angenommen werden, nemlich vom d der ersten Linie des Tenorsystems bis zum g über den Linien. — Es giebt Tenore, die in der Bruststimme bis a oder b hinauf gehen, und dies ist, was die Franzosen *Haute Contre* nennen; aber dergleichen Tenore sind so selten, daß man darum keine besondere Art von Stimme anzunehmen braucht.

Zur Kopfstimme wird der Tenor, bei dem eingestrichenen a, und geht so weiter hinauf, selbst bis zum zweigestrichenen d und wohl noch höher.

b) Von dem Umfang der Weiberstimmen.

Der Contraalt ist für die weibliche Stimme, und von dem nemlichen Umfange wie der Bafs der Männer, nur eine Oktav höher; auch hat er für die Kopfstimme eben dieselben Unbequemlichkeiten.



Der tiefere Sopran hat den Umfang des Baritons, in der höhern Oktave, und kann mit der Kopfstimme singen.

Der Diskant oder hohe Sopran hat (in dem Umfange von zwei Oktaven) drei natürliche Abtheilungen, oder Register; die erste Abtheilung begreift vier Brust-Töne, von c auf der ersten Linie des Diskantschlüssels, bis f im zweiten Zwischenraum von unten gerechnet. — In dem zweiten Revier ändert sich die Stimme bei g der dritten Linie, und dieser Ton bis zu seiner Oktave erfordert eine Anstrengung des obern Theils des Luftröhren-Kopfs (Larynx).

Nur in dem kleinen Umfang von  $\bar{a}$  bis  $\bar{c}$  sind Kopftöne für die dritte Abtheilung der Diskantstimme; drüber hinaus fangen die Nasaltöne an.

Diese Stimme hat in der Höhe, so zu sagen, keine Beschränkung. Es giebt Weiber, die eine so außerordentlich feine Stimme (*voix sur-aiguë*) haben, daß sie bis zum dreigestrichenen g, ja selbst zum d der sechsten Oktave des Klaviers hinauf geht. Unterdeß ist dies eine sehr seltene Naturgabe.

## Siebentes Kapitel.

### Von der Verwandlung (Mutation) der Stimme.

In der Periode, wo beide Geschlechter aus der Kindheit in den Zustand der Mannbarkeit übertreten, bewirkt die Natur eine Veränderung in der Stimme. Die Zeit ist nicht bei allen gleich, weder bei dem einen noch bei dem andern Geschlecht, und kann also hier nicht genau angegeben werden. Unterdeß ist so viel gewiß, daß bei der Mutation mit der männlichen Stimme eine gänzliche Verwandlung vorgeht, so daß sie einen von dem vorigen ganz entgegen gesetzten Charakter bekommt, während die Veränderung bei dem weiblichen Geschlecht in weiter nichts besteht, als daß die einmal vorhandene Stimme nur mehr Kraft und Klang, zuweilen auch mehr Umfang erhält.

Nach mehrern Beobachtungen, die man über die männliche und weibliche Stimme angestellt hat, ist man vor dem Eintritt der Mannbarkeit so ziemlich im Stande, bei einem Kinde beiderlei Geschlechts vorher zu bestimmen, welchen Charakter die Stimme nachher annehmen wird. Hat ein Knabe und ein junges Mädchen vor jener Zeit eine helle und ausgreifende Stimme, so wird der Erstere hinterher einen hohen Tenor, und die Letztere einen Sopran erhalten. Ist aber beider Stimme vorher von der Beschaffenheit, daß es ihnen leichter wird abwärts, als aufwärts zu steigen: so läßt sich mit ziemlicher Gewißheit annehmen, daß der Knabe einen Baritono, und das Mädchen einen tiefen Alt bekommen wird.

Dies ist der Gang der Natur, wenn sie nicht durch Krankheiten oder Ausschweifungen, oder durch zu angestrenzte Übung im Singen während der Mutations-Zeit, in ihrem Geschäft aufgehalten oder ihr geradezu entgegen gewirkt wird. Stört man die Natur auf die eine oder die andere Art, so fallen die Wirkungen der Mutation anders aus, und man kann bestimmt annehmen, daß, wenn Krankheiten, Unregelmäßigkeiten in einem gewissen Punkt und überspannte Sing-Übungen, die Stimme nicht unwiederbringlich verderben, diese Dinge die Stimme doch sehr beschränken, und schwache, winzige Stimmen zum Vorschein kommen lassen, wiewohl diese nicht allemal zu den schlechtesten gehören. Gewöhnlich hat dies zur Folge, daß die Stimme etwas tiefer wird, als sonst geschehen seyn würde, Jünglinge also einen Baritono statt des reinen Tenors, oder einen tiefen Bass, statt des hohen Basses, bekommen; und die jungen Mädchen einen Mezzo-Sopran, statt des Diskants, oder einen tiefen statt des gewöhnlichen Alts.

Diese Stimmen sind natürlicher Weise sehr beschränkt, sowohl in der Tiefe, als in der Höhe.

Da nun also solche Erfahrungen vorhanden sind, so ist überaus nöthig, daß man eine Methode einführe, welche der Verschlechterung der Stimme nach der Mutation, zuvorkomme; sollte sie auch durch Hindernisse, die nicht zu vermeiden standen, zu einem nur geringem Umfange gebracht worden seyn.

Der Schüler muß gewöhnlich zu singen aufhören, wenn die ersten Spuren der Mutation sich einstellen. Dieser Gebrauch hat sich durch die alten Meister eingeführt, die besorgt waren, die unerfahrenen jungen Leute



möchten Schaden an ihrer Stimme erleiden, wenn sie sie vor oder binnen der Zeit der Krisis allerhand Arten von Solfeggi's in der Höhe und Tiefe durcheinander singen ließen. Sie hatten in diesem Sinne allerdings Recht; denn es ist auf jeden Fall besser, den Schüler lieber gar nicht singen zu lassen, als seine Stimme zu einer Zeit, wo sie die größte Schonung erheischt, zu sehr anzustrengen. Allein wir sind doch der Meinung, daß man, bey recht viel Vorsicht, den Schüler dennoch, selbst während der Krisis singen lassen kann; nur muß es sehr mäßig geschehen und ohne die tiefen, am wenigsten aber die hohen Töne der Stimme zu forciren.

Zu dem Ende muß der Lehrer tagtäglich die Stimme seines Schülers beobachten und studieren, damit er aus den Übungen welche er ihm vornehmen läßt, allmählig die Brusttöne weglasses, welche er bey der Mutation verlieren wird. Findet er, daß seiner Stimme nicht mehr bleibt, als ungefähr der Umfang einer Oktave, so muß er das Singen einstweilen ganz und gar einstellen.

Wenn man diese Methode bei Knaben und Mädchen, besonders aber bei ersteren, mit treuer Gewissenhaftigkeit befolgt, so wird man die Stimmen der Eleven, statt sie zu verderben, nicht allein erhalten, sondern die Mutation selbst wird auch dadurch um so schneller von statten gehen, und ihr Ende erreichen.

## *Zweiter Abschnitt,* *welcher das Praktische der Singschule betrifft.*

### E r s t e s K a p i t e l.

#### Stellung des Singschülers beim Üben der Tonleiter.

Natürliche Unvollkommenheiten der Organe, die bey der Stimmbildung ihren Einfluß äußern, und Fehler, die von einer langen und verkehrten Anwendung jener Fähigkeiten herrühren, die wir von der Natur erhielten, sind schwer zu verbessern. Es ist daher die Pflicht des Lehrmeisters, der ersten Quelle, aus welcher jene Fehler und Mängel entsprangen, aufmerksam nachzuspüren, und ihnen, wo möglich, abzuhelpen; und er muß, so lange er nur kann, Alles dazu thun, daß der Schüler derer nicht noch andere annehme. Denn läßt man üblen Angewöhnungen erst Zeit sich festzusetzen, und man will sie dann hinterher fortschaffen, so wird man weder durch Geduld, noch durch die sorgfältigsten Bemühungen dazu gelangen, sie gänzlich auszurotten. Ein Schüler, der unter guter Leitung ein vortreflicher Sänger hätte werden können, wird unter jenen Umständen, wenn auch nicht gerade ein ganz schlechter, doch nur ein sehr mittelmäßiger Sänger werden; eine natürliche Folge, wenn man den Schüler in der ersten Periode seiner musikalischen Erziehung verwahrloset.

Die, dem Gesange am mehresten entgegen wirkenden Fehler rühren zum öftern von einer fehlerhaften Lage der Theile des Mundes her. Diese bilden zwar eigentlich den Ton nicht, aber sie dienen doch dazu ihn zu modifiziren. Hierauf muß also die Aufmerksamkeit des Lehrers zum allerersten gerichtet seyn.

Da die Natur ihre Gaben nicht unter alle Individuen gleich vertheilt, diesem einen zu kleinen Mund, dem andern einen zu großen; diesem zu lange, jenem zu kurze Zähne giebt, und bey manchem die obere Kinnlade zu weit über die untere hervorliegend macht: so muß ein wohl unterrichteter und Alles genau beobachtender Lehrer darauf Bedacht nehmen, von allen diesen Unvollkommenheiten Vorthail zu ziehen und dieselben durch eine gute Sing-Methode auf das beste zu benutzen.

Es ist daher vor allen Dingen nothwendig, daß der Lehrer seinen Schüler bey allen Singübungen gegen sich über habe, um ihn auf der Stelle einhalten zu lassen, wenn er findet, daß er nicht ganz genau nach der Vorschrift verfährt.



Bey allen Singübungen ist das Auf- und Absingen der Tonleiter das Schwerste, aber auch zugleich das Unentbehrlichste. Geschieht dies wie es soll, so bildet es unausbleiblich die Stimme des Schülers, und rundet und kräftiget sie. Auch gelangt man dadurch am sichersten dahin, die Fehler der Stimme und die natürlichen Mängel der Organe zu verbessern. Die alten italienischen Singmeister empfahlen zu dem Ende diese Übung Vorzugsweise vor allen übrigen, und wir haben eine Menge Erfahrungen, welche von der Weisheit dieses Rathes zeugen.

Wenn der Schüler sich zum Absingen der Tonleiter wohl in Stand setzen soll, so muß er 1) gerade aufrecht stehen, doch ohne den mindesten unnatürlichen Zwang. 2) Muß er den Kopf aufrecht halten, ohne ihn jedoch zu sehr hinten über zu werfen; denn, wenn die Kehlmuskeln zu sehr angespannt sind, so können sie nicht mit der gehörigen Freiheit wirken. 3) Der Mund muß gleichsam lächelnd und schicklich geöffnet seyn, wenigstens so weit, als es die natürliche Bildung seines Mundes zuläßt, damit er den Vokal, welcher der Tonleiter zum Grunde gelegt ist, deutlich und sicher, ohne Hin- und Herschwanken, aussprechen könne. 4) Muß er sich beim Öffnen des Mundes hüten, daß seine Gesichtszüge keinen widrigen Ausdruck annehmen; auch muß er sich vor dem Grimassiren mit den beweglichen Theilen des Gesichtes in Acht nehmen. 5) Muß er die Zunge an die untern Zähne leicht anlegen. 6) Die obere Kinnlade muß perpendikulär, und in einer mäßigen Entfernung von der untern gehalten werden.

Da keine Regel ohne Ausnahme ist, so scheint es uns von Nutzem darauf Acht zu geben, bey welchem Grade der Oeffnung des Mundes die Stimme des Schülers angenehmer, wohlklingender und reiner wird. Auf diese Weise lasse man ihn den Mund jedesmal gestalten; versteht sich, daß darunter nicht die deutliche Aussprache des Vokals, auf welchem er die Skala singen soll, leide.

Bevor der Schüler den Ton angiebt, und während er auf die angezeigte Art den Mund öffnet und ihn in seine gehörige Lage bringt, — welche unbeweglich dieselbe bleiben muß, so lange der Ton dauert — muß er schnell Athem hohlen. Wir beziehen uns hier auf das zweite Kapitel des ersten Abschnitts, wo von dem Einathmen und Ausathmen die Rede war. Mit letzterem insonderheit muß man, so viel als möglich, ökonomisiren.

## Z w e i t e s   K a p i t e l .

### Übung in der Skala.

Die Übung in der Skala, sowohl auf- als abwärts, muß auf dem Vokal A geschehen. Hat die Stimme des Schülers hierin Sicherheit erlangt, so kann man ihn auf dem Vokal E singen lassen.

Gleich im Augenblick nach dem Athemholen, muß er den Ton richtig fassen, und dieser muß gleich beim ersten Angeben gemäßigt, doch aber sicher und fest seyn; darauf läßt er ihn zu einer gewissen Stärke anschwellen, und alsdann eben so stufenweise wieder abnehmen. Der Ton muß sich unmerklich verlieren, ohne daß der Schüler dabey weder Mund noch Zunge bewegt, und eben so wenig beim Ausgehen des Tons, durch den mindesten Druck der Brust, nachhilft.

Ein solches Ausziehen des Tons nennen die Italiener *mesa di voce*. Dieses muß einen Anfang, ein Mittel und Ende haben, und die Übung darin muß auf jedem Ton der Skala angestellt werden. Die besten italienischen Sänger machen niemals eine Schluß-Kadenz (*point d'orgue*) oder einen verlängerten Triller, ohne dieses *mesa di voce*. Ein geschickter Sänger, der eine gute Methode hat, wird stets, wiewohl immer mit gehöriger Proportion, allen Tönen seiner Stimme die Eigenschaft dieses *mesa di voce* zu geben, oder sie mit andern Worten, auszuziehen und zu relachiren wissen; besonders in Arien von langsamerem Zeitmaße. Wenn Sänger, die diese Studien niemals gemacht haben, sich demungeachtet einbilden, das *mesa di voce* in ihrer Gewalt zu haben, so darf man nur sicher glauben, daß sie weiter nichts, als sehr mittelmäßige Subjekte sind.

Es ist zu bemerken, daß die größte Stärke gerade in die Hälfte der Dauer des Tones fallen muß. Hat der Schüler Kraft genug in der Lunge (zu welcher man es mit der Zeit durch viele Übung bringen kann), um den Athem zwanzig Sekunden lang an sich zu halten, so wird das Forte sich bey der zehnten oder elften Sekunde finden.



Auf die angezeigte Art muß jeder Ton der Skala gesungen werden, und zwischen jedem Ton muß der Schüler frischen Athem holen.

Es ist zu bemerken, daß die Diskantisten, wenn sie die Skala singen, die Sexte (also von  $\bar{c} \rightarrow \bar{a}$ ) und die Decime ( $\bar{e}$ ) fast beständig zu tief intoniren. Um diesen Fehler zu verbessern, muß man den Schüler bey diesen Noten den Mund mehr, als bey den übrigen, öffnen und ihn diese Töne so schwach als möglich angeben lassen. Auch pflegt bey dem Aufsteigen die Stimme sich herab-, und bey dem Niedersteigen hinaufwärts zu neigen; diesem Übel muß man auf die nelmliche Weise abzuheffen suchen.

Übung in der Tonleiter, um die Stimme zu bilden, der Intonation Sicherheit zu verschaffen und richtig Athem holen zu lernen. (Siehe das Beispiel No. 1.)

NB. Für den zweiten oder Mezzo-Sopran braucht die Tonleiter nicht höher, als bis zu  $\bar{e}$ , oder höchstens bis  $\bar{f}$  zu gehen. —

Der Tenor hat ganz dieselbe Tonleiter wie der Sopran, nur eine Oktav tiefer.

Für den Baritono so wie für den Contraalt, braucht man diese Skala nur in G zu transponiren, wo denn der erste Ton G für jene Stimme (S. 2.) und für diese (S. 3.) bezeichnet ist. Auf gleiche Weise verhält es sich mit allen Übungsexempeln, welche hier in der Folge an seinem Orte vorkommen sollen.

Mit dieser Übung muß alle Tage, besonders im Anfange fortgefahren werden, jedoch in gehöriger Maafse, weil sonst die Brust darunter leiden möchte. Sobald der Lehrer gewahr wird, daß der Schüler müde zu werden beginnt, muß er mit dieser, so wie überhaupt mit jeder Singübung einhalten.



### D r i t t e s K a p i t e l.

#### Von der Vokalisation überhaupt.

Vokalisiren heißt, auf einen Vokal oder untergelegten Laut singen.

Wir haben Kap. II. dieses Abschnittes gesagt, daß man die Tonleiter wechselsweise auf den Vokal A und E singen soll. Wir fügen hier noch hinzu, daß nur allein auf diese beiden Laute vokalisirt werden muß, und verwerfen hiermit die Gewohnheit, auch auf andere Vokale zu solfeggiren, hauptsächlich auf I und U, schlechterdings, weil bey der Artikulation dieser beiden Vokale der Mund eine ganz entgegengesetzte und dem Singen nachtheilige Lage annimmt. Dieses Verbot gründet sich nicht allein darauf, daß jene Vokale die Stimme entstellen, sondern auch weil so gesungene Stellen, sobald sie über den Umfang von vier Tönen hinaus gehen, monoton klingen und einen äußerst unangenehmen Effekt machen. Ein Sänger oder ein Komponist, der Passagen auf diese läßlichen Vokale anbringen wollte, würde den offenbarsten Beweis von seiner Geschmacklosigkeit geben, und sich verdientem Tadel aussetzen.

Bey dieser Übung muß man darauf sehen, daß der Schüler den Mund stets in gleicher Öffnung erhalte, und besonders niemals weder mit dem Kinne wackle, noch die Zunge hin und her bewege. Kurz es muß hierbey ganz so zugehen, wie bey dem Singen der Tonleiter.

Um gut zu vokalisiren, dazu gehört, daß der Schüler 1) den Ton gleich zu fassen wisse; 2) die Naturabtheilung seiner Stimme, also den Übergang von der Brust- zur Kopfstimme, so wenig als möglich merklich mache; 3) die Stimme trage; 4) alle und jede Verzierungen des Gesanges mit Anmuth, Leichtigkeit und Präzision exekutire; und 5) die musikalischen Phrasen pünktlich observire.

Von jedem dieser Dinge insbesondere, mit hinzugefügten Beispielen zur Übung.



## Erste Abtheilung.

### Vom Treffen des Tons.

Der Ton muß gleich auf einmal frei und richtig angegeben werden, ohne vorheriges Umhertappen, und ohne Versuch, durch Nebentöne den Hauptton herbeizuführen.

Jede Note der nachfolgenden Tonleiter muß so gesungen werden, daß man weder zwischen ihr und der vorherigen, noch der nachfolgenden eine Art von Schluchzen aus der Kehle hört. — Auch muß der Schüler nicht, wie in der obigen Skala No. 1., nach einer jeden Note Athem schöpfen; vielmehr die ganze Tonleiter bis zum letzten Ton in einem Athem sowohl hinauf- als herabsingen. Er muß also auf jede Note nur so viel vom Athem verwenden, als zu einer festen Intonation erforderlich ist, und die Bewegung darnach einzurichten suchen, damit er mit dem Athem bis zuletzt auskommen kann.

### Zur Übung.

Einfache, taktmäßig abgetheilte Tonleiter, in etwas lebhafter Bewegung zu singen. (S. 4.)

## Zweite Abtheilung.

### Von der Art und Weise, die verschiedenen Stimm-Register mit einander zu verbinden.

Wie schon im sechsten Kapitel des ersten Abschnitts gesagt worden ist, so sind beym Sopran drey Stimmregister zu verbinden, nemlich die Bruststimme mit den Mitteltönen, und diese mit der Kopfstimme.

Das erste dieser sogenannten Register besteht gewöhnlich nur aus vier bis fünf Tönen, vom  $\bar{c}$  nemlich zum  $\bar{f}$ , bisweilen zum  $\bar{g}$ . Dies zu bestimmen, muß der Beurtheilung des Lehrers überlassen bleiben. Geht das Stimmregister nur bis  $\bar{f}$ , so muß hier schon der Übergang zum folgenden gemacht werden; in dem andern Fall, muß man den Übergang bey  $\bar{g}$  durch vielfache Übung möglich zu machen suchen.

Diese Übung besteht darin, daß man den jedesmaligen Ton, der die Scheidung zwischen den Brust- Mittel- und Kopftönen macht, lange aushalten und den folgenden sich daran unmerklich gleichsam anlegen lasse. Es macht große Schwierigkeiten diesen Übergang zu befördern, ohne daß dadurch ein gewisses sehr unangenehmes Schluchzen entsteht, das die Veränderung der Stimm-Stufen zu begleiten pflegt. Man kann es aber dadurch vermeiden, wenn man die Töne der Bruststimme so wenig stark als möglich angibt, und dafür lieber die Mitteltöne etwas verstärken und schwellen läßt.

Die Mittelstufe endet mit dem Ton ( $\bar{g}$ ), und die der Kopfstimme fängt sich mit dem Ton ( $\bar{a}$ ) an.

Zur Verbindung dieser beiden letztern Stufen ist ein, dem vorigen ganz entgegen gesetztes Mittel nöthig. Soll sie nemlich mit Leichtigkeit statt haben, so muß man den letzten Ton der mittleren Stufe stärker, und den darauf folgenden der Kopfstimme schwächer nehmen lassen. Der Grund davon ist, weil dieser letztere Ton ohne hin klingender (gellender) ist, und also gegen den vorigen einen zu großen Abstich machen würde.

### Übungen zur Verbindung der Kopfstimme mit der Mittelstimme.

Der Buchstab B. bedeutet Bruststimme; M. Mittelstimme; die Linien  $\diagup \diagdown$  bezeichnen das Athemholen. (S. 5.)

### Übung zum Überleiten der Mittelstimme in die Kopfstimme.

K. bedeutet Kopfstimme. (S. 6.) Die beiden letztern Stellen werden von dem Schüler nicht eher geübt, als bis er die Töne (h und c) in seiner Gewalt hat.

Der Tenorist hat zwei Stufen mit einander zu verbinden (Siehe Kap. 6 des ersten Abschnitts), nemlich die Brust- mit der Kopfstimme. Der höchste Brustton im Tenor ist g über den 5 Linien. Bey diesem fängt also die Übung zum Übergang beider Stimmregister, sowohl auf- als abwärts, an, und diese geschieht auf die nemliche Weise wie bey dem Diskant.

Bey Tenorstimmen, die noch nicht ausgebildet sind, muß diese Übung schon bey c der 5ten Linie angefangen werden. Dies zu entscheiden, muß man dem Lehrer überlassen.



*Übung zur Verbindung der Bruststimme mit der Kopfstimme. (S. 7.)*

Ist der Schüler dahin gekommen, daß er in langsamen Noten von einer Stufe seiner Stimme zur andern mit Leichtigkeit und Sicherheit übergehen kann, so muß er diese Übung in einem immer schnelleren Zeitmaasse wiederholen, bis er im Stande ist, die Übergänge in Sechzehnthheil-Noten mit eben derselben Leichtigkeit zu machen.

Diese Bemerkung gilt für beide Stimmen, den Diskant und Alt, für welche auch eigentlich die obigen Exempel gegeben sind.

Was den Baritono und den Contraalt betrifft, so hat der gegenseitige Übergang ihrer Register so viel Schwierigkeit, daß er bey ihnen darum gar nicht vorzufallen pflegt, wie wir schon im 6ten Kap. des ersten Abschnitts gesagt haben.

Für den Mezzo-Sopran oder tiefen Diskant, und den Mitteltönen zwischen dem hohen und tiefen Tenor (*Concordant*) welches Kopftöne sind, muß man es gänzlich dem Lehrer überlassen, die Übungen, welche für diese Stimmen passen, aus der gegenwärtigen Abtheilung auszuheben.

### Dritte Abtheilung.

*Vom Tragen des Tones.*

Das was die Italiener *Portamento* nennen, besteht darin, wenn die Töne fließend gesungen oder geschliffen werden. Die Töne können auf zweierlei Art getragen werden: Einmal, wenn mehrere Töne von gleichem Zeitwerth, die in abgesetzten Stufen auf einander folgen, zusammen verbunden oder fließend gesungen werden; wie z. B. (S. 8.)

Athemh.

4,,

Langsam

5,,

6,,

7,,

8,,



Diese Töne müssen alle gleich und deutlich artikulirt werden, ohne sie von einander zu trennen; das heißt, ohne daß man dabei eine zu merkliche Bewegung in der Kehle wahrnimmt.

Bei solchen Stellen müssen die Töne, welche aufwärts gehen, etwas mehr Nachdruck erhalten, die herabsteigenden hingegen müssen etwas schwächer gesungen werden; denn es ist eine allgemeine und unabänderliche Regel beim Gesange, daß von zweien Tönen der, welcher der höhere ist, stärker, als der tiefere artikulirt werden muß, und daß der Grad der Stärke sich nach dem Auf- und Absteigen der Töne richtet. Jedoch ist dabey wohl zu bemerken, daß wenn die Stimme von einem tiefen Tone zu einem höhern aufsteigt, die Stärke des Tons nach einem wohl überlegten Maafs geschehen muß, damit der Sänger nicht genöthigt werde zu schreien.

Der Grund davon ist klar. Die Dünne des Tons und folglich seine natürliche Schwäche nimmt zu, je feiner er wird. Um die hohen Töne also mit den niedrigen ins Gleichgewicht zu bringen, muß man ihnen, versteht sich mit der gehörigen Vorsicht, den Grad der Stärke, der ihnen von Natur abgeht, durch Kunst zu geben suchen.

Die zweite Art, die Stimme zu tragen, findet zwischen zwei Tönen statt, die ein größeres oder kleineres Intervall bilden, und nur in entfernten Stufen nach einander folgen, wie z. B. hier: (S. 9.)

Bey diesen Stellen läßt sich nicht eigentlich das Portamento der Italiener anbringen. Dies besteht darin, daß man die Stimme, mittelst einer sehr unmerklichen Bindung beider Noten, von einer zur andern übergleiten lasse, so daß man die zweite schon einigermaßen vorweg nimmt. (S. 10.)

Hier folgen einige Beispiele von verschiedenen fehlerhaften Manieren, die Töne zu tragen. Man muß sie ja sorgfältig vermeiden, da sie nur eine ungeschickte und lächerliche Nachahmung des wahren Portaments sind.

Die gute Methode verbietet durchaus, erstens das Portament bey der ersten Note, womit der Gesang anhebt, anzufangen, denn es kann und darf ja nur erst da statt finden, wo ein Intervall eintritt. Zweitens ist es nach derselben fehlerhaft, den Ton auf eine gezwungene Weise zu verstärken, und Stellen zu schleppen und zu zerren, oder aber auf jede Mitte des Intervalls, über das man leicht hinweg gleiten sollte, einen besondern Nachdruck zu legen. Drittens verwirft sie den noch weit-größern Übelstand, der daher entsteht, wenn man aus dem vorgeschriebenen Intervalle herausgeht, indem man den ersten Ton fahren läßt und erst einen Abschwef nach unten zu macht, um zu dem andern Ton zu gelangen. Z. B. (S. 11.)

So verträgt sich das achte Portamento ebenfalls nicht mit der falschen Methode, in einer lebhaften aufsteigenden Passage, wo die Noten unmittelbar aufeinander folgen, zu jeder Note zuvor noch einen kleinen Ansatz von unten her zu nehmen. (S. 12.)

Noch ein weit üblerer Effekt würde aus dieser Verkehrtheit entspringen, wenn man bey dem hier oben bemerkten Portamento, jeder dieser Noten einen Ruck geben wollte.

Hiermit hätten wir denn die fehlerhafte Art des Portamento beim Aufsteigen der Töne angegeben. Es bleibt uns nun noch übrig, vom Portamento beim Herabsteigen derselben zu sprechen. Wenn man beim absteigenden Intervall das Portament anbringt, so hat man sich in Acht zu nehmen, daß man, indem man den obern Ton des Intervalls verläßt um zum zweiten desselben zu kommen, die Bindung nicht zu langsam und schleppend geschehen lasse; denn alsdann würde es grade so klingen, als wenn jemand aus tiefer Brust seufzte, oder aus vollem Halse gähnte. Dieses lange, widerliche Gezerr laßt sich ungefähr so durch Noten deutlich machen: (S. 13)

Man versuche es, und lasse die Stimme durch alle diese halben Töne, ohne einen davon deutlich zu machen, langsam hindurchgehen, und man wird gerade die Wirkung hervorbringen, die einige Sänger durch ihr Portamento auf unser Ohr machen.

Alle diese Beispiele werden den Schülern in der Absicht gegeben, um sie auf das ernstlichste vor all dergleichen Mißbräuchen zu warnen.

Wenn man ein Portamento aus der Tiefe in die Höhe anbringt, so geht die Stimme vom Schwachen zur Stärkern über, und zwar mittelst einer leisen und zarten Nachhülfe der Kehle. Im umgekehrten Fall muß die Stimme schwächer werden, um das Schmettern des Tons zu vermeiden, der aus dem Gegentheil zu entstehen pflegt, und um zugleich der Regel gemäß zu handeln, die es dem Sänger zur Pflicht macht, den hohen Tönen Stärke zu geben, und die niedrigen schwächer vorzutragen.

Bey alle dem muß man den Schüler bemerken lassen, daß das Portament mit gehöriger Ökonomie und ja nicht immer und überall angebracht werden muß; denn wollte es ein Sänger unausgesetzt verschwenden, so würde seine ganze Manier zu singen daüber in Monotonie und Weichlichkeit ausarten. Nichts ist nöthiger, als daß er durch verschiedenartige Manieren seinem Gesange Mannigfaltigkeit verschaffe, also abwechselnd bald die Töne trage, bald sie frisch ergreife, ohne sie zu schleiten.



Übungen im Tragen der Stimme.

Die nachfolgende Tonleiter muß eben so ausgeführt werden, wie die, welche oben zur ersten Bildung der Stimme mitgetheilt wurde. Der Schüler muß nicht eher Athem holen, als bis er die Stimme auf den zweiten Ton übertragen hat. (S. 14.)

Da es etwas sehr Wesentliches ist, daß der Schüler frühzeitig an einen guten Triller gewöhnt werde, so muß man ihn anhalten, daß er am Schluß einer jeden Skala, (wie es hier auch bemerkt ist) einen Triller schlage. Und weil eine gewisse Methode dazu gehört, um ihn gut schlagen zu lernen, so verweisen wir auf den Abschnitt des gegenwärtigen Artikels, worin von dieser Verzierung des Gesangs die Rede ist. Es ist gut, wenn man ihn immer vorläufig zu Rathe zieht.

Mit der folgenden Tonleiter hat es dieselbe Bewandniß, wie mit der beym Übungsexempel No. 4. zum Tonangeben. Nicht eher als nach dem ersten c des achten Taktes darf der Schüler Athem holen, dann wieder nur nach dem c des sechzehnten, und zuletzt vor dem d, das dem Triller vorhergeht.

In etwas lebhafter Bewegung (S. 15.)

9,, 10,, Ausführung.

11,, oder Ferner oder 12,, 13,,

14,, 20 Sekunden. Athemzug. Idem

Mit einem Athemzug.

Triller

15,, Athemholen.

Athemholen. Athemholen. Triller wie in N<sup>o</sup> 14.



Die Uibung\* geschieht auf eben die Weise, wie bei N<sup>o</sup> 14. (für das Tragen der Töne.)

16,

Das Folgende wird eben so geübt, wie N<sup>o</sup> 15. das heisst, die Töne werden fest ergriffen, ohne geschliffen zu werden. Der Schüler darf wieder nur nach dem C des 8<sup>ten</sup>, und nach dem C des 16<sup>ten</sup> Takts und vor dem C des Takts, welcher dem Triller vorhergeht, Athem holen.

17,

In etwas lebhafter Bewegung.

Athemholen

Athemholen

18,

Skala zum Tragen der Stimme.



19,, Skala zum Treffen der Töne.

— 13 —

Athem

20,, Übungsexempel, die Stimme zu tragen.

Athem

21,, Übungsexempel, die Töne zu treffen.  
Etwas lebhaft.

Athem

22,, Skala, die Töne zu tragen.

23,, Skala, die Töne zu treffen.  
Etwas lebhaft.

Athem

Athem



24,, Uibung im Tragen der Töne.

— 14 —

25,, Uibung im Treffen der Töne.

26,, Skala, die Töne zu tragen.

27,, Skala, die Töne zu treffen.

28,, Uibung im Tragen der Töne.

29,, Uibung im Treffen der Töne.



30,, Skala die Töne zu tragen.

15

31,, Skala, die Töne zu treffen.

Ath:

Etwas lebhaft.

32,, Uibung im Tragen der Töne.

33,, Uibung im Treffen der Töne.

Ath:

Etwas lebhaft.

34,, Skala, die Töne zu tragen.

35,, Skala, die Töne zu treffen.

Ath:

Etwas lebhaft.

36,, Uibung im Tragen der Töne.

37,, Uibung im Treffen der Töne.

Ath:

Etwas lebhaft.



— 16 —  
SKALA

Welche alle Intervalle aus den vorhergegangenen Uibungen umfasst; das Tragen der Stimme (Port de voix) muss durch alle Intervalle hindurch auf die Art geübt werden, wie beim Anfang dieser Abtheilung angegeben worden ist.

38,,

Etwas Langsam

Athemh.

Athemh.

6 4 5 6 4 7 8 7 6 7

6 4 6 4 7 8 7 5 6 4 5 3 6 4

5 3 7 8 7 5 6 4 5 3 6 4 5 6 5 7

Uibung auf derselben Skala, wobei man die Töne gerade =  
=weg angiebt.

39,,

Moderato.

Athemh.

6 4 5 6 4 7 8 7 6 7

6 4 5 3 6 4 7 8 7 5 6 4 5 3 6 4 5 3

6 7 8 7 5 6 4 5 6 4 5 3 6 5 4 7







Langsam

18  
Folgende Uibung, wie die vorletzte.

42,,

Ath. Ath. Ath. Ath.

Lebhaftte Bewegung.

Wie N<sup>o</sup> 41.

43,,

Ath. Ath. Ath.



Auf die Uibung der diatonischen Leiter muss die der halben Töne folgen. Diese müssen langsam genommen werden, um der Intonation Reinheit und Sicherheit zu verschaffen. Allmählich kann man das Zeitmaass geschwinder und geschwinder nehmen, doch nur bis zu einem gewissen Punkt, denn sonst würde ein Meckern entstehen, oder man würde so etwas hervorbringen, was einer lauten Lache ähnlich ist. Würde man in diesem Fall die Töne binden, so würde man eine Art von Gähnen hervorbringen.



Ist man so weit, dass man die halben Töne, getragen, genau und richtig angeben kann, so kann man dieselbe Uibung mit den halben Tönen, in geradem Anschlage und ohne Schleifung, anstellen. Hiernächst kann man folgende Uibungen in halben Tönen eintreten lassen, die zugleich dazu dienen werden, die verschiedenen Uibergänge der Stimme zu erleichtern.

Uibungsexempel zur Verbindung der Bruststimme mit den Mitteltönen.



Uibungsexempel, die Mitteltöne mit der Kopfstimme zu verbinden.



Die letztern Skalen werden auch für die Tenoristen dazu dienen, den Übergang der Bruststimme zur Kopfstimme zu erleichtern. Statt des M (Mitteltöne) braucht man dañ nur ein B (Bruststimm) zu setzen.



Bei den folgenden Uebungen ist zu bemerken, dass man die Brusttöne beim Exspiriren(\*) nicht zu stark heraustreibe, sondern vermittelt einer Bewegung der Kehle so artikulire, dass sie weich und doch markig oder kernig klingen. Alle gebundene Stellen in diesen Exempeln müssen anfangs langsam executirt werden, und man muss die Bewegung nur sehr stufenweise zunehmen lassen.

47,,      . sen .

49,,

51,,

(\*) Exspiriren wird in einem besondern Sinn genommen, der das Gegentheil vom Aspiriren ist.



52,,

53,,

54,,

55,,

56,,

57,,

58,,

59,,



60,,

22



61,,



62,,



63,,



64,,





65,,

— 23 —



66,,



67,,



68,,



69,,



70,,



71,,





72,, 24

73,,

74,,

75,,

In dem folgenden Übungsexempel kommen abgestossene Noten vor. Diese Art zu singen ist nur für hohe Diskantstimmen. Die abgestossenen Noten werden durch Stoss oder Druck der Kehle (expirierend) hervorgebracht, und dieser Stoss erfolgt aus der Brust und dem Unterleib, der dabei in einer oscillirenden Bewegung ist, indem er gegen das Zwergefell drückt. Obgleich nun solche punktirte Stellen vermittelst der Expiration hervorgebracht werden, so muss diese doch keineswegs zu merklich sein. Es ist daher nothwendig, dabei die Oeffnung des Mundes um ein Weniges zu verengen, und die Stimme zu mässigen.

76,,



Die folgende Uibung dient, die drei Stimmregister des Soprans in Verbindung zu setzen. Bis zum höchsten C muss man, natürlicherweise, nur solche Schüler steigen lassen, die so weit hinauf können.

77,

Noch andere Passagen zur Uibung der Stimme.

78,

Triller Mit einem Athemzug



Vierte Abtheilung.  
Von den Verzierungen des Gesanges.

## §. 1.

## Von Passagen (der Roulade.)

Passagen sind, wie der Triller, unter den Verzierungen des Gesangs am schwersten auszuführen. Zu den erstern gehört zu allererst Leichtigkeit und Biagsamkeit der Stimme. Wer diese nicht von Natur hat, muss sie sich durch unausgesetzte Übung zu verschaffen suchen. Eine Regel beim Passagen-singen ist, dass keiner der Theile des Mundes dabei bewegt werden muss; er muss ganz in derselben Lage, wie beim Skalasingen, gehalten werden.

Ferner müssen die Töne, woraus die Passage besteht, zugleich geschleift, und doch durch die Kehle etwas herausgestossen oder markirt werden, jedoch muss dies ohne zu merkliche Expiration geschehen. Der geringste Verstoss gegen diese Regel würde bei einer Roulade den Effekt hervorbringen, als wenn man lacht. \* Diese Art, Passagen zu machen, nennt man Meckern; hat man einmal diese üble Gewohnheit angenommen, so ist sie schwer wieder zu vertilgen.

Bei aufsteigenden Passagen müssen die Töne allmählig verstärkt werden, so wie im umgekehrten Falle die Stärke auf gleiche Weise abnehmen muss. Dies folgt aus dem, was wir weiter oben in der 3<sup>ten</sup> Abtheilung dieses Kap. von der Verstärkung und Verminderung der Töne gesagt haben. Dabei bemerken wir ein für alle Mal, dass jeder erste Ton, womit eine Roulade anfängt, stark ergriffen werden muss, um den folgenden Tönen Nachdruck zu geben, welche sodann, nach der festgesetzten Regel nüancirt werden müssen.

Anfangs muss der Schüler die Rouladen langsam exekutiren, damit sie rein herauskommen und er die Mittel in seine Gewalt bekomme, sie nett und mit aller Vollkommenheit zu singen. Allmählig lässt er die Bewegung geschwinder werden, nach Verhältniss, wie er derselben mehr und mehr mächtig wird.

## Uebungen in Passagen.

Der Lehrer muss bei allen folgenden Uebungsexempeln darauf sehen, dass er den Schüler keine andern Rouladen machen lasse, als deren äussersten Ton er mit seiner Stimme erreichen kann.

Der Ton wird so  
exekutirt, wie bei  
der Skala N<sup>o</sup> 1.

79,,

80,,

\* Bei dieser fehlerhaften Art, sich in Rouladen zu üben, die leider nur zu allgemein ist, und besonders bei neu-ern französischen Sängerinnen angetroffen wird, kann man recht den Unterschied wahrnehmen, der zwischen der wahren Art zu singen und der Sucht zu übertreiben, herrscht.



81,, 27

82,,

83,,

84,,

85,,



86,, 28 —

87,,

88,,

89,,



90,,

29

91,, Bei der folgenden Stelle wird nach jeder Achtelnote kurz Athem geholt.

92,,

93,,

94,,

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of five systems of grand staves (treble and bass clef). The measures are numbered 90 through 94. Measure 90 starts with a forte dynamic 'f' and a double bar line with a comma. Measure 91 contains a performance instruction in German: 'Bei der folgenden Stelle wird nach jeder Achtelnote kurz Athem geholt.' (At the following place, after every eighth note, take a short breath). Measure 92 also has a double bar line with a comma. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The handwriting is in black ink on aged paper.







*Von den Vor- und Nachschlägen, oder der Appoggiatur.*

Der Vorschlag ist eine Verzierung des Gesanges, welchen die Italiener *Appoggiatura* nennen. Man bezeichnet ihn auf folgende Weise. (S. 97.)

Das Wort *Appoggiatura* kommt her vom Zeitwort *appoggiare*, stützen, anlegen; dieserhalb muß die Stimme auf dem kleinen Nötchen ruhen und auf die folgende Hauptnote angeschleift werden. Wollte man die Vorschlagsnote nicht herausheben, so würde man fehlerhaft singen.

Der Vorschlag kann oberhalb oder unterhalb der Hauptnote angebracht werden. Ist er über der Note, so kann er ein Intervall bald von einem ganzen, bald von einem halben Ton machen. Unterhalb der Hauptnote aber giebt er überall nur das Intervall eines halben Tons.

*Beispiel.* (S. 98.)

Der Vorschlag hat gewöhnlich den halben Werth der folgenden Note, und erhält ihn folglich von dieser.

Geht dem Vorschlage eine Hauptnote vorher, die denselben Ton hat, so bekommt er streng den halben Zeitwerth der folgenden Hauptnote, vor welcher er steht. (S. 99.)

Der Vorschlag über der Note bekommt mehr Stärke, als der unter derselben; doch aber muß einer wie der andere stärker, als die Hauptnote selber, gesungen werden.

Wenn der Vorschlag zu stark, oder auch zu schwach angegeben wird, so verliert er in beiden Fällen an Wirkung. Singt man beides, Hauptnote und Vorschlag, gleich stark, so hört dieser dadurch auf zu seyn, was er seyn soll. Wer auf diese Unterschiede beim Singen nicht Acht giebt, entzieht dieser Manier das Nüanzirte, dessen sie fähig ist, und die ganze Manier wird dadurch fehlerhaft; entweder wird der Gesang zu weichlich, oder er erhält etwas Überspanntes.

Es giebt auch Fälle, wo man dem Vorschlage noch einen zweiten Vorschlag beigesellt: man kann dies einen Doppel-Vorschlag nennen.

*Beispiel.* (S. 100.)

Wenn dies angenehm und geschmackvoll exekutirt werden soll, muß man den ersten Vorschlag markiren; ihn durch einen außerordentlich leisen, kaum hörbaren Athemdruck auf die zweite Vorschlagsnote leiten, und darauf die Stimme schnell auf die Hauptnote übergleiten lassen.

Man pflegt die, im vorigen Exempel enthaltene Manier nicht so wie sie da geschrieben ist, sondern bloß durch einen simplen Vorschlag zu bezeichnen. Es ist Sache des Lehrers von Geschmack und von Erfahrung, den Schüler bemerken zu lassen, wo jedesmal ein solcher Vorschlag anzubringen ist.

*Ein anderes Beispiel.* (S. 101.)

Es giebt noch eine andere Art von Doppel-Vorschlag, der etwas von dem gewöhnlichen abweicht, aber dennoch einer ist; z. B. (S. 102.)

Hier werden die beiden kleinen Nötchen ganz gleich artikulirt und geschliffen, und die Stimme fixirt sich erst auf der Hauptnote.

*Beispiele.* (S. 103.)

a) Hier gehören die kleinen Nötchen zur folgenden Hauptnote, und erhalten von dieser auch ihre Dauer.

b) Bey diesen Beispielen gehören die nachschlagenden kleinen Nötchen zur vorhergehenden Hauptnote, und erhalten auch von dieser ihren Werth.

Eigentlich bezeichnen diese kleinen Nötchen weiter nichts, als eine gewöhnliche Verzierung, die man auch durch Noten so andeuten könnte. (S. 104.)

Woraus erhellet, daß der sogenannte Doppelvorschlag eigentlich nicht zu den Vorschlägen gehört. Auf diese Weise kann man den vorigen Nötchen deren noch mehrere anhängen, und sie dienen alsdann zur Verzierung des Gesanges, ohne daß darum besondere Vorschläge daraus entstehen. (S. 105.)



Welche Stelle auch so geschrieben werden kann. (S. 106.)

Bisweilen setzen die Komponisten vor der großen oder Hauptnote eine kleine vorschlagende Note, um dadurch nur das Portamento anzudeuten. (S. 107.)

Dies kann durch alle Intervalle hindurch so fortgesetzt werden, ohne daß dadurch das kleine vorge-setzte Nötchen als ein eigentlicher Vorschlag betrachtet werden kann.

Anderer Beispiele, welche zur Übung im Vorschlage dienen können. (S. 108.)

Dies ist ungefähr, was wir von dem Vorschlage zu sagen haben. Die einzige Bemerkung noch: daß man niemals, weder auf der Anfangsnote eines Gesanges, noch auf einer solchen, welcher eine Taktpause vorhergeht, einen Vorschlag anbringen muß.

### §. 3.

#### Vom Triller.

Der Triller (im Italienischen *Trillo*) ist eine der schönsten Zierrathen des Gesanges, welche man schlechterdings in seine Gewalt zu bekommen suchen muß; aber er läßt sich am schwersten lehren, weil es keine ganz genaue Regel giebt, nach welcher man unausbleiblich auf die dabey nöthige Bewegung der Kehlgorgane selber wirken kann. Alles was geschehen kann, ist, daß man eine Methode vorschreibe, die das Manöver der Organe zu einer gewissen Regelmäßigkeit bringe. Die nachfolgenden Bemerkungen, den Triller betreffend, finden auch für alle andere Zierrathen des Gesanges ihre Anwendung.

Die Methode, welche die alten italienischen Singmeister gebrauchten, um den Triller bey Schülern, die eine natürliche Anlage dazu hatten, zur Vollkommenheit zu bringen, und ihn auch solchen, in deren Kehle ein natürliches Hinderniß vorhanden war, beizubringen, bestand darin, daß sie sie alle die Manieren sehr frühzeitig üben ließen, welche Ähnlichkeit mit dem Triller haben. Dadurch wurde bey dem einen die natürliche gute Anlage immer mehr ausgebildet, und bey dem Andern die Fähigkeit erzeugt, sich eine gleiche oscillatorische Bewegung der Kehle, die zum Triller erforderlich ist und eben seine Schönheit ausmacht, zu eigen zu machen.

Der Triller besteht aus einer Vorschlagsnote, die über der Hauptnote liegt und abwechselnd mit dieser (in anhaltend gleichförmiger Bewegung) artikulirt wird. Diese Erklärung wird durch folgendes Beispiel deutlicher werden: (S. 109.)

Bey diesen Übungen des Trillers muß ganz dieselbe Regel, wie bey den Vorschlägen, beobachtet werden. Erst muß man sehr langsam singen, ohne dabey weder Zunge, noch Lippen, noch Kinn zu bewegen, und muß die Töne des Trillers abwechselnd schwellen und abnehmen lassen, wie bey dem Tonausziehen. Allmählig, wenn die Fähigkeit des Schülers wächst, nimmt auch die Schnelligkeit des Trillers zu.

Diese Methode muß man, da sie höchst wesentlich ist, durchaus befolgen, damit die Intonation ihre Vollkommenheit erhalte, und das Oscilliren der beiden Triller-Töne in vollkommen gleicher Bewegung erfolge. Wenn man nicht streng darauf hält, vielmehr den Schüler nach Belieben trillern läßt, so gut es gehen will, so gewöhnt er sich das abscheuliche Meckern an, wo er einen und denselben Ton mit Schnelligkeit herausstößt; oder aber er verfällt in den Fehler, in der Tetz, statt in dem Intervall eines ganzen oder halben Tons, zu trillern, je nachdem nun die Stufe ist, welche der Ton voraussetzt.

Der Triller ist dann von der besten Art, wenn er sich ganz rein und leicht in der Kehle bildet, ohne daß eine Nachhülfe der Brust nöthig ist, und wenn die beiden Töne, aus welchen er besteht, vereint und doch so zu sagen, einzeln herausgehämmert erscheinen. Eben so verhält es sich mit der Roulade, die eigentlich nur ein mehr entwickeltes, ausgreifendes Trillo ist.

Der Triller erfordert ein gewisses Mittelmäß von Geschwindigkeit und Langsamkeit; ist er zu geschwind, so ist er fehlerhaft, ist er zu langsam, so macht er gar keinen Effekt.

Folgendes ist das Zeichen dieser Zierrath: (S. 110.)

Die beiden der Hauptnote angehängten kleinen Nötchen bedeuten den Nachschlag, der immer erfolgen muß.



Der Triller bey einer Schlufs-Kadenz muß folgendergestalt ausgeführt werden: (S. 111.)

Der Halt vor dem Schlufstriller ist entweder in der Tonika, wie in dem eben gegebenen Beispiel, oder in der Medianten und Dominante, wie bey den folgenden: (S. 112.)

Der Triller bey einer Fermate, die gewöhnlich auf die Dominante irgend eines Grundtons fällt, ist in Absicht der Länge von dem Schlufs-Triller verschieden: Er wird so bezeichnet und ausgeführt: (S. 113.)

Wenn der Triller Ton für Ton Stufenweise fortschreitet, so wird er so geschrieben und ausgeführt: (S. 114.)

Wenn der Triller auf eine Reihe abwärts steigender Noten angebracht wird, so wird er so bezeichnet: (S. 115.)

Aber die Ausführung geschieht auf die nehmliche Weise, wie im vorigen Beispiele, nur daß es hier absteigend geschieht, und auf dem letzten Schlufstriller, der auf dem vorletzten Ton fällt, angehalten wird, wie unten zu sehen.

Dergleichen Reihen von Trillern kommen in der Musik nur selten vor, und man hat sie hier blos zur Übung des Schülers hergesetzt. Sie können auch auf einer gleichen Reihe von Noten, von geringerer Geltung vorkommen; oder es kann mittendurch eine abwechselnde Bewegung hinzukommen: in diesem Falle richtet sich die Länge des Trillers nach der Geltung der Noten und nach der Bewegung.

106,, 

Portamento. Idem.

107,, 

Allegro moderato

108,, 

Allegro moderato

109,,  110,, 

Kadenz tr

111,,  Ausführung

Wie sie einfach erscheint. Messa di Voce. Mit Einem Athemzug bis ans Ende, und so lange als man vermag.

112,,  Triller

Messa di Voce

113,,  Ausführung

Fermate. Einfach. Messa di Voce

Bezeichnung Mit Einem Athemzug.

114,,  Aus-  
führung. 

Oder auch:

115,, 

Schluss-Kadenz.



Wenn der Triller so fällt, wie in folgendem Beispiel, macht man ihn so: (S. 116.)

Allein die Ausführung ist ganz eben so, wie vorher; es braucht weiter nichts zu geschehen, als dafs man diese Stellen ganz wie gewöhnlich übe.

Wenn der Triller, wie im folgenden Beispiel, markirt ist, so ist er, was die Italiener *Mordente* nennen.

Der *Mordente* ist also weiter nichts, als ein coupirter, verstümmelter Triller. (S. 117.)

Es giebt noch andere Arten von Trillern; aber da die oben angeführten die vorzüglichsten sind und am häufigsten vorkommen, so mag es dabey sein Bewenden haben.

Doch, ehe wir diesen Paragraphen schliessen, wollen wir noch bemerken, dafs der Lehrer den Schüler auf jeden Ton seiner Stimme, so weit der Umfang derselben reicht, einen Triller versuchen lassen mufs, sobald er sich dazu nur einige Fähigkeit durch Befolgung unserer Methode erworben hat; und zwar aus der Ursache, damit er wisse, auf welcher Stufe der Triller ihm am leichtesten wird. Alsdann braucht er den Triller nur auf dieser Stufe zu üben, und er kann gewifs seyn, dafs, wenn er ihn auf diesem Ton zur gehörigen Vollkommenheit gebracht hat, er ihn auch auf den übrigen Tönen leicht wird machen können, ohne sich darauf besonders üben zu dürfen.

#### §. 4.

##### *Vom Doppelschlage oder Gruppetto (petit Groupe).*

Der Doppelschlag gehört ebenfalls zu den Verzierungen des Gesanges. Er besteht aus einer Figur von drey kleinen Noten, die aber nicht auf das Zeitmaafs der Note, vor welcher sie steht, sondern unmittelbar nach der vorhergehenden Note zwischen inne fällt.

Wir haben die Benennung (Gruppetto) von den Italienern entlehnt, weil sie uns die Verzierungsart, von welcher in diesem Paragraphen die Rede ist, am bestimmtesten auszudrücken scheint, und weil ja auch mehrere kleine Noten, welche einer Hauptnote zum Schmuck dienen, zu einer Gruppe verbunden sind.

Er findet im Auf- und Niedersteigen statt; im ersten Fall wird er so bezeichnet (S. 118.), im andern so (S. 119.)

Diese drey Nötchen des Doppelschlags sind allemal in dem Umfang einer Terz, einer grofsen oder kleinen, eingeschlossen. (S. 120.)

Das Gruppetto darf in folgenden Fällen, weder im Auf- noch Absteigen, als grofse Terz angebracht werden. (S. 121.)

Denn dies würde der ganzen Verzierungsart das Graziöse nehmen, und ihr eine gewisse Steifheit und Ungelenkigkeit geben. Dieses Verbot gründet sich auf die Regel des Vorschlags überhaupt, nach welchem die untere Vorschlagsnote allemal ein halber Ton seyn mufs. Zum Beweise, dafs diese Regel beim Doppelschlage zum Grunde liegt, darf man nur zeigen, dafs er eigentlich aus Nötchen besteht, wovon eine über, und eine unter der Hauptnote sich befindet. Folgendes Beispiel mag es deutlicher machen: (S. 122.)

Diese Verzierung mufs leicht und ungezwungen geschehen; doch erhält die erste Note derselben einen gröfsern Nachdruck und wird auch etwas länger gehalten. Ein sehr wesentlicher Umstand dabey ist, den man ja nicht übersehen mufs, dafs sich der Doppelschlag nach der Bewegung des Musikstücks richtet und jedesmal im Charakter der musikalischen Phrase gemacht werden mufs, mit andern Worten: in einem langsamen Gesange mufs auch der Doppelschlag langsam genommen werden; in einem Andante weniger, und bey einem lebhaften Tempo mufs er drall, kräftig und schnell ausfallen.

Eben dasselbe findet auch bey dem Doppelschlage statt, wenn selbiger nicht vor einer Note, sondern hinter derselben steht; auch hier mufs er sich nach der Langsamkeit oder Schnelligkeit des Tempo's richten.

Hier folgen einige Stellen, bey welchen sich das Gruppetto anbringen läfst, wobey wir, wie bey den übrigen Verzierungen, die Art und Weise der Ausführung anzeigen wollen: (S. 123.)



116,, Bezeichnung.



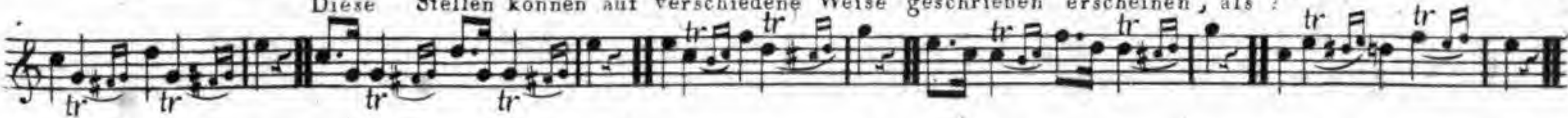
oder auch:



Ausführung.



Diese Stellen können auf verschiedene Weise geschrieben erscheinen, als:



Bezeichnung.

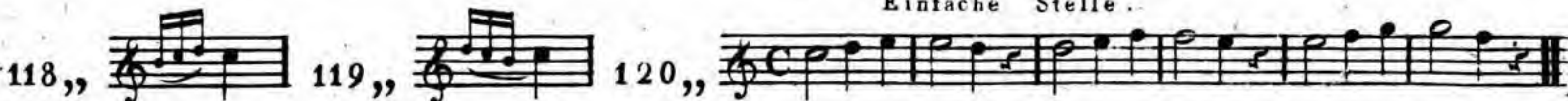
117,,



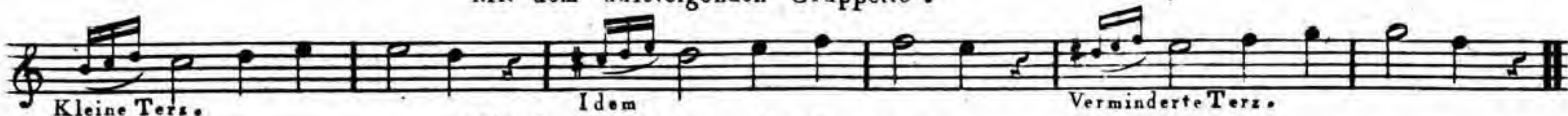
Ausführung.



Einfache Stelle.



Mit dem aufsteigenden Gruppento.

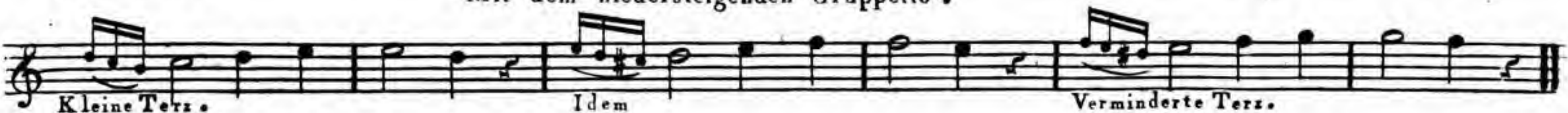


Kleine Terz.

Idem

Verminderte Terz.

Mit dem niedersteigenden Gruppento.



Kleine Terz.

Idem

Verminderte Terz.

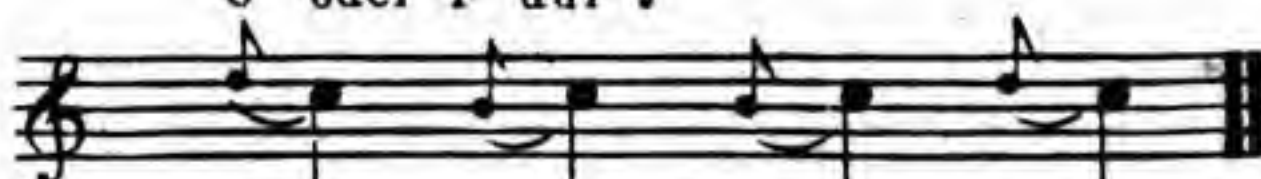
121,,



C oder F dur.

122,,

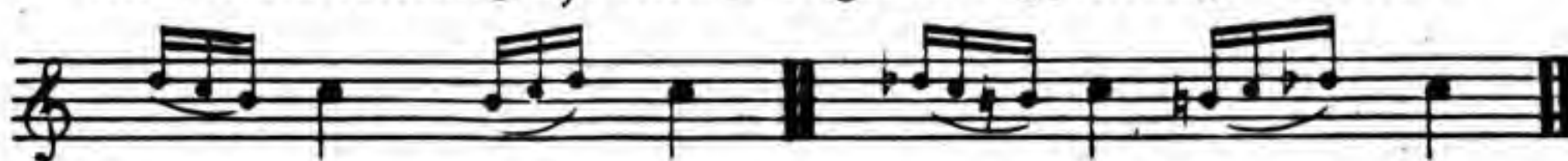
As dur oder F moll.



oder auch



Aus welchen Vorschlägen ja offenbar folgende Doppelschläge bestehen:



123,,



Bezeichnung.



Ausführung.





## Fünfte Abtheilung.

## Von der musikalischen Phrase (Periode.)

Um eine musikalische Phrase nach Methode zu singen, kömmt alles auf das Athemholen an.

Ehe hiervon bey dem Singeschüler die Rede ist, muß man vor allen Dingen die Bemerkung voran schicken, daß, er mag solfeggiren oder Arien singen, dabey dieselbe Regel des Athemholens befolgt werden muß, welche er bey den Übungen der Tonleiter befolgte. Er muß also richtig Athem schöpfen und ihn so lange, als möglich, an sich halten. Unterdeß, durch die Fertigkeit den Athem lange an sich zu halten, hat man noch nicht die Kunst gelernt, Phrasen zu singen, sondern es gehört dazu, daß man wisse, wie man zu rechter Zeit und an seinem Orte, je nachdem es die Harmonie erfordert, die der musikalischen Phrase zum Grunde liegt, Athem holen soll.

Man darf in der Regel nicht eher, als nach dem Schluß einer Phrase, oder nach einem der Hauptglieder derselben, Athem schöpfen.

Nach J. J. Rousseau (Siehe dessen *Dictionnaire de Musique*, beim Wort Phrase) ist die musikal. Phrase „eine Folge von „melodischen Tönen, die, ohne Unterbrechung, einen mehr oder weniger vollständigen Sinn giebt, und, durch einen „mehr oder minder vollkommenen Schluß, bey einem gewissen Ruhepunkte endet.“

Der Schluß einer Phrase befindet sich da, wo die Harmonie eine Kadenz macht.

Diese Kadenzen oder Ruhepunkte fallen auf die Tonika, auf die Ober- und die Unter-Dominante; und man kann bey dem schlechten Takttheil einer jeden dieser Hauptstufen, oder eines der Töne, welche ihren vollkommenen Akkord bilden, Athem schöpfen, und ihn bey der Kadenz auf dem guten Takttheile, auf einer jener Hauptstufen, oder auf einem andern Ton derselbigen Akkorde, fahren lassen.

Eine regelmäßige, wohl eingerichtete Gesang-Phrase begreift gewöhnlich vier Takte in sich. Allein, da es oft nicht möglich ist mit dem Athem auf die Dauer von vier Takten auszureichen, zumal bey sehr langsamem Zeitmaas, so ist nöthig zu bemerken, daß eine jede musikalische Phrase in der Mitte einen Ruhepunkt hat, wo man allenfalls Athem holen kann. Dieser Punkt findet sich gewöhnlich in der Dominante oder auch in der Unter-Dominante, denn den Schluß macht fast immer die Kadenz auf der Tonika.

Es giebt also ein scharfes Athemholen mit voller Brust, das man die volle Respiration (*grande Respiration*); und ein anderes, das man leisere, oder halbe Respiration (*Demi Respiration*) nennen kann; jene ungerechnet, welche bey jeder Pause statt finden kann.

Die erstgenannte Respiration findet nur nach dem Schluß einer Phrase statt; die andere ist nur auf dem mittlern Ruhepunkt derselben zulässig, und zwar nur in dem Fall, wenn der Schüler eine schwache Brust hat.

Der Schüler sonach, der im Stande ist die ganze Phrase mit einem einzigen Athemzug zu vollenden, wird unstreitig unendlich besser singen, als der, welcher in der Hälfte derselben absetzen muß. Indefs leidet dies, wie gesagt, auf Phrasen in sehr langsamer Bewegung keine Anwendung; wollte man hierbey die Brust über Vermögen anstrengen, so würde man den Schüler zu sehr ermüden und der Stimme selber Schaden zufügen.

Jetzt zur Anwendung dessen, was von der Phrase in vier Takten gesagt worden ist. Um es dem Schüler recht anschaulich zu machen, wo er athmen muß, so soll ein jeder solcher Ort besonders bezeichnet werden. Das Zeichen ;; bedeutet: volle Respiration; das einfache Zeichen ; die getheilte oder halbe Respiration. (S. 124.)

Bisweilen ereignet es sich, daß die Melodie den mittleren Einschnitt der Phrase, und selbst die Schlussskadenz retardirt: in diesem Fall muß erst nach dieser Retardation Athem geholt werden, man müßte denn mit einer einzigen Respiration bis zu Ende ausreichen können. (S. 125.)

Wenn eine Phrase aus drey Takten besteht, so macht die Anwendung der oben gegebenen Regel schon einige Schwierigkeit mehr. Wie der Schüler den Athem hier zu vertheilen habe, muß der Beurtheilungskraft des Lehrers überlassen bleiben.

Hier folgt eine solche Phrase von drey Takten, in welcher, mittelst des Eintritts in die Unterdominante, eine Art von Ruhepunkt in der Mitte hervorgebracht wird. (S. 126.)

Eine unabänderliche Regel ist, allemal vor einer Folge von gebundenen Noten, die eine lange Dauer haben und ausgehalten und getragen werden müssen, aus voller Brust Athem zu holen. Bey Stellen dieser Art fällt die oben gegebene Regel gänzlich weg, und das Bedürfnis Athem zu holen, geht allen andern Rücksichten vor. (S. 127.)

Eben so muß es der Beurtheilung des Lehrers überlassen bleiben, wie der Athem bey nachfolgender Phrase vertheilt werden soll. Diese Phrase besteht auch nur aus vier Takten; aber es scheint nicht ohne Schwierigkeit, die kürzern Athemzüge am gehörigen Orte anzubringen. Wir wollen jedoch einen Versuch machen, diese kleinen Ruhepunkte, deren die Phrase fähig ist, zu bezeichnen, um damit den Schülern für ähnliche Fälle ein leitendes Beispiel zu geben. (S. 128.)



124,,

Larghetto.

Mit einem Athemzug.

getheilter Athem. ; getheilter Athem.

Mittel-Ruhepunkt oder Eintritt in die Dominante. Schluss oder Fall auf der Tonika.

125,,

Larghetto.

Mit einer einzigen Respiration.

halbe Respiration Retard. ; halbe Respiration Retard.

Mittel-Ruhepunkt oder Eintritt in die Dominante. Schluss oder Fall auf der Tonika.

126,,

Larghetto.

Mit einer einzigen Respiration.

halbe Respiration ;

Mittel-Ruhepunkt oder Eintritt in die Unterdominante. Schluss oder Fall auf der Tonika.

127,,

Lento.

Mit einer Respiration.

128,,

Larghetto.

Mit einem vollen Athemzuge nach der Regel.

Halbe Respiration. Kürzere Respiration Idem Halbe Respiration. Kürzere Respiration Idem

Mittel-Ruhepunkt. Idem Idem Schluss.



Die Phrasen, welche wir hier zum Beispiel aufstellen, sind alle von der regelmässigen Art; mithin können die Grundregeln, welche wir für die musikalische Phrase überhaupt gegeben haben, darauf vollkommen gut angewendet werden. Wollte man freilich Beispiele von allen den musikalischen Phrasen geben, die Ausnahmen zulassen, so würde man einen dicken Band mit Beispielen anfüllen, ohne dennoch die Sache zu erschöpfen. Wir überlassen es demnach lieber geschickten und mit der Harmonie vertrauten Gesangmeistern, die Regeln für die übrigen Fälle, wo Ausnahmen statt finden können und welche wir hier übergehen müssen, hinzuzuthun. Sie mögen den Mangel an Beispielen durch einen vernünftigen praktischen Unterricht ersetzen, der ja doch überall die Hauptsache bleibt. Dadurch werden sie dem Schüler am sichersten zu der Fertigkeit verhelfen, sich in Verlegenheiten, die ihm aufstossen, zurecht zu finden; denn nur zu oft treten die Fälle ein, wo, wegen eines besondern und ungewöhnlichen Charakters und der Konstruktion einer Phrase, die allgemeine Regel nicht ausreicht.

Überhaupt können wir Lehrern diesen Theil des Unterrichts im Gesange nicht dringend genug für ihre Schüler empfehlen. Der Sänger, welcher sein Gesang-Stück nicht ordentlich in Phrasen abzutheilen versteht, wird es nun und nimmer in seiner Kunst weit bringen, so viel vortreffliche Anlagen er auch von der Natur zum Gesange erhalten haben möge.

Ein unrichtig und verkehrt phrasirter Gesang wird unverständlich, und, was man gemeinhin lotterig nennt. Es ist kein ordentlicher Sinn darin. Eine gute Methode in der musikalischen Phraseologie ist für den Gesang eben das, was die Kenntniss des Syntax für das Sprechen ist. „Ein Sänger (sagt I. I. Rousseau) der Empfindung hat, und seine Phrasen und deren Accent gehörig herauszuheben versteht, ründigt sich allemal als einen Menschen von Geschmack an; der hingegen, welcher (in seiner Gesangstimme) nichts weiter sieht und hören läßt, als Noten, Töne und Intervalle, ohne in den Sinn der Phrasen einzudringen, ist, so akkurat er auch übrigens seyn möge, doch nichts weiter als — ein armseliger Notenhacker (*croque Sol.*)“

## Sechste Abtheilung.

### *Vom Solfeggio.*

Das Solfeggio ist ein Musikstück, das zur Übung des Schülers dient, damit er alle Gesangesregeln anwenden lerne. Es läßt folglich auch alle Zierrathen und Verschönerungen des Gesanges zu.

Wenn der Schüler noch wenig von der Musik weiß, muß man ihn Solfeggien singen, und ihn die Noten dazu nach ihrer Benennung aussprechen lassen. Zugleich muß man genau darauf sehen, daß er diese Namen deutlich ausspreche, und überhaupt mit Gleichheit singe, ohne der Stimme einen Ruck zu geben.

Ein Singschüler, der erst noch zu solfeggiren, und also Musik zu lernen anfängt, ist noch zu weit zurück, um an Verzierungen des Gesanges, wovon in den vorhergehenden Abschnitten die Rede war, denken zu können; bevor er also dahin kommt, sie kennen zu lernen, muß man ihn beim Solfeggiren höchstens nur den einfachen Vorschlag machen lassen.

Auf den Vorschlag wird, wenn die Note dabey ausgesprochen wird, der Name d e r Note, vor welcher er steht, mit ausgesprochen.

Eben so verhält sich's mit allen andern Arten von Verzierungen. Je weiter der Schüler in der Musik kommt und je mehr er, durch unaufhörliches Üben, die Fertigkeit erhält, Verzierungen machen zu können, um so mehr ist er geneigt sie bey seinen Übungs-Solfeggien anzuwenden. Hat er aber endlich genug von der Musik begriffen, so steht er lieber davon ab, und singt seine Lektion bloß auf den Vokalen A und E, ganz plan und einfach. Hier tritt der Nutzen der Methode ein, von der in Bezug auf das Vokalisiren in mehreren Abschnitten des vorigen Kapitels, gehandelt worden ist.

Ein Hauptemstand, der nicht allein mit dem Solfeggiren, sondern mit dem gesammten übrigen Gesange in genauer Verbindung steht, ist dieser: daß Lehrer ihren Schülern frühzeitig das Gehör schärfen, das heißt, sie so gewöhnen, daß sie auf ein Haar fühlen, ob der Ton den sie angeben rein oder falsch, zu hoch oder zu niedrig ist, damit sie durch diese Übung in den Stand gesetzt werden, sich selber zu verbessern, ohne einer andern Hülfe zu bedürfen, als ihrer eigenen Ohren, welche endlich sich durch Übung und Gewohnheit zu einem sehr hohen Grade der Vollkommenheit ausbilden.

Anmerk. Man hat, zur Übung im richtigen Phrasensingen, dieser Singschule mehrere gewählte Solfeggien hinten angehängt, und dabey die Stellen bezeichnet, wo ganz und zur Hälfte Athem geholt werden muß.



## V i e r t e s   K a p i t e l .

### V o n   d e r   A u s s p r a c h e .

Man verwechselt gewöhnlich die Aussprache (Pronuntiation) mit der Artikulation. Aber es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden.

Die Aussprache besteht darin, daß man jeder Sylbe und jedem Buchstaben, es sey ein Vokal oder Konsonant, den erforderlichen Ton giebt, wie es der gute Gebrauch in einer Sprache, in welcher man singt, mit sich bringt.

Man artikulirt aber, wenn man die Verschiedenheit der Sylben unter sich, also besonders ihre Konsonanten, gehörig kenntlich macht und diese also mit einem gewissen Grade der Stärke heraushebt, wie es dem Sinne oder der Empfindung, oder auch dem Orte, wo man singt, angemessen ist.

In letzterer Beziehung muß also die Aussprache, man singe nun in einem Zimmer, in einem Konzertsale oder auf der Bühne, ganz gleich seyn; dagegen ist die Artikulation an allen diesen Orten verhältnißmäßig verschieden. Diese nimmt an Stärke zu, je mehr Ausdehnung das Lokal hat, und je größer die Zahl der Instrumente und der Zuhörer ist.

Die Regeln der Aussprache, im eigentlichen Verstande, gehören der Grammatik an; daher das Studium derselben für den Sänger, der sich in seiner Kunst auszeichnen will, unerläßlich ist. Auf diese beziehen wir uns also, was die mehrerley Arten, den Mund zu öffnen und die Lage der Zunge betrifft, damit die Töne, welche ein jeder Buchstab bezeichnet, klar herauskommen. Das Einzige wollen wir nur bemerken, daß die Aussprache im Singen sich durch das mehr oder weniger Ausziehen der Töne (*messa di voce*) modificirt, und daß, wenn mit den Organen, die zur Aussprache dienen, der Ton der Vokale angegeben werden soll, dieses ganz nach den Regeln geschehen müsse, welche wir weiter oben angegeben haben.

Was die Konsonanten betrifft, so kommt sehr viel darauf an, daß man sie rein nach ihrem eigentlichen Ton ausspreche, und sich dabey vor allen den Fehlern hüte, in welche man so leicht verfallen kann, und die schon das Gespräch und die Deklamation unangenehm machen, wie viel mehr noch den Gesang.

Die (französischen) Konsonanten, die leicht Fehler in der Aussprache zulassen, sind 1) das zischende C, wenn es vor e oder i steht und wie s klingt; wenn man nemlich, anstatt die Spitze der Zunge an das untere Zahnfleisch anzulegen, selbige an das obere Zahnfleisch und die Oberzähne anlegt, oder sie zwischen die Zähne hindurch steckt. 2) Das G, wenn es vor zwey gleichen Vokalen steht, und man es wie z ausspricht, oder gleichfalls die Zunge zwischen die Zähne bringt, wo es jedoch noch immer sanfter, als das c klingt. 3) Das S, wenn man es geschwind, wie das C bey Num. 1. ausspricht. 4) Das Z, wenn man es so weich, wie das G bey Num. 2. und mit vorgestreckter Zunge ausspricht. 5) Das R, wenn es schnarrt, statt es natürlich klingen zu lassen.

Dieser Fehler entsteht daher, wenn man, anstatt schnell den Gaumen zu berühren, indem man die Zungenspitze etwas gegen das obere Zahnfleisch bewegt, den Gaumen mit der Zungenwurzel berührt, und dabey die Spitze derselben an das untere Zahnfleisch anlegt. Wer also schnarrt, bey dem bewegt sich die Zunge gerade umgekehrt, als es bey der richtigen Aussprache des R geschieht. Die Aussprache geht, statt im Munde, im Halse vor. Dies ist einer der widerwärtigsten Fehler, den ein Sänger haben kann; aber er ist in Frankreich sehr gewöhnlich. In Italien hat man fast kein Beispiel davon.

Wenn man nun alle diese Regeln, welche Grammatik und Musik gemeinschaftlich ertheilen, befolgt, so wird man regelrecht aussprechen. Aber man muß mehr thun: man muß im Singen auch mit Leichtigkeit und Anmuth aussprechen. Hierzu wird man gelangen, wenn man alles was eigenthümlich zum Gesange gehört, befolgt; nemlich 1) wenn man bey dem Singen allen unnatürlichen Zwang vermeidet und der Stimme volle Freiheit läßt, das heißt, sie leicht und ohne Anstrengung aus der Brust hervorzieht. 2) Wenn man die verschiedenen Töne der Stimme sorgfältig auf die Sylben und Worte, welche unter die Noten gesetzt sind, deutlich hören läßt. 3) Wenn man niemals das Wort von dem Tone, der es hörbar machen soll, trennt, was



bisweilen der Fall ist, wenn man beym Aussprechen affektirt, um, seiner Meinung nach, ausdrucksvoller zu singen. So etwas zeugt aber gewöhnlich von Unwissenheit und einer schlechten musikalischen Bildung.

Auch dadurch wird man nett prononciren lernen, wenn man sich gewöhnt, die Konsonanten gut zu artikuliren, das heist, wenn man diesen, wie schon oben gesagt, den Grad der Stärke giebt, den nicht allein der Ausdruck, sondern selbst der Ort, wo man singt, und die verhältnißmäßige Stärke des Orchesters erfordert.

Man muß nicht vergessen, daß eine wohlangebrachte Verstärkung in der Artikulation der Konsonanten dem Sänger weit mehr hilft, um verstanden zu werden, als wenn er seine Stimme noch so sehr anstrengt. Unterdeß ist, wie in allen Dingen, also auch hier, Übertreibung zu vermeiden. Man muß sich daher z. B. hüten, daß man nicht die Wirkung der Konsonanten auf eine affektirte Weise verlängere, und den Ton des Vokals um so länger zurückhalte, um ihn hernach desto greller hervor schallen lassen zu können. Dies fällt besonders ins Lächerliche bey der Aussprache des R, das sich dann gleichsam wie das Gewirbel der Trommel ausnimmt. Eine gute Methode verwirft all dies eitle Karikaturwesen.

Außer der eigentlichen Aussprache und der Artikulation der Worte, welche gesungen werden, giebt es noch Mancherley zu beachten; nemlich man muß auf den Sinn sehen, welchen die Worte haben, auf die Situation der singenden Person, so wie auf die Ideen, Empfindungen und Leidenschaften, welche sie auszudrücken hat. Daraus geht hervor, daß es in der Art und Weise, die Stimme herauszugeben und in der Artikulation Nüancen giebt, die mächtig dazu beitragen, die Gemüthsbewegung zu erwecken, deren Erregung die Musik zum Zweck hat. Eben durch diese Schattirungen entsteht das, was man Ausdruck oder Accent nennt. (Siehe den folgenden 6ten Artikel, worin vom Ausdruck gehandelt werden wird.)

Situation und Worte bestimmen den Charakter der Musik. Der Sänger soll das getreue Organ des Dichters und Komponisten seyn. Um der Ausleger dessen zu seyn, was sie haben sagen wollen, muß er ganz in ihren Sinn eindringen, muß sich ganz von ihnen beiden begeistert fühlen, um sie nachher zu vergessen und ganz selber Schöpfer zu scheinen. Alsdann erst werden seine Töne und die Worte, die ihnen zum Grunde liegen, einen Accent erhalten, der weit stärker noch rührt und zum Herzen dringt, als die Worte und Töne selber.

Es ist sehr empfindlich, daß öfters dieselben Worte und die nemlichen Noten des Komponisten, je nachdem die Situation des Akteurs verschieden ist, und wenn er ihnen auch gleich dieselbe Aussprache, dieselbe Artikulation und denselben Ausdruck zu geben sucht, dennoch eine ganz verschiedene, ja oft ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. Am häufigsten ist dies der Fall beym Recitativ; aber auch beym gebundenen Gesange macht man gar zu oft die Erfahrung: und das macht eine sehr unangenehme Empfindung.

Noch eine Schlußbemerkung. Wer nicht gerade ein von Natur fehlerhaftes Organ hat, oder aber eine von jenen üblen Gewohnheiten angenommen hat, die am Ende unüberwindlich werden, wie die Natur selber, der kann immer noch bey anhaltendem Studium dahin gelangen, sich eine gute Aussprache und eine gute Artikulation zu eigen zu machen. Allein was den Ausdruck der Stimme betrifft, durch welchen Aussprache und Artikulation erst ihren Charakter erhalten, so ist es damit freilich etwas Anderes. Diesen Ausdruck verschafft man sich so leicht nicht durch bloßes Studium. In diesem so wesentlichen Theile des Gesanges liegt ein Geheimniß verborgen, das nur in einem natürlichen Verstande, und in der Zartheit eines empfindungsvollen Herzens seine Auflösung findet.

## F ü n f t e s   K a p i t e l .

### Von den verschiedenen Arten des Gesanges.

#### *Einleitung.*

Bis hierher war bloß vom Mechanischen der Stimme und der Methode, einen guten Sänger zu bilden, die Rede. Jetzt schreiten wir zu dem, was den Charakter einer jeden besondern Gattung von Gesang ausmacht.

Diese Materie erfordert viel Behutsamkeit; denn wir möchten nicht gern, daß das Genie des Sängers sich durch unsre Regeln Fesseln anlegen liefse; auch liegt es in der Sache, daß die Regeln, die in dieser Hinsicht gegeben werden, nicht auf alle Veränderungen und Gesangsmanieren passen können, welche die Mode unausbleiblich von Zeit zu Zeit in den Gang bringt.



Unsre Belehrung soll blos darauf gerichtet seyn, zu bestimmen, in welchem Styl die Verzierungen, nach Maafsgabe des Charakters einer jeden Gattung von Gesang, die wir kenntlich machen werden, vorgetragen werden müssen; keinesweges aber werden wir mehr die Stelle bezeichnen, wo sie angebracht werden müssen. Auch wollen wir in Absicht der Passagen gerade keine Wahl treffen, und unangemerkt lassen, an welchem Orte sie hingehören. Dies alles ist Sache des Geschmacks und der Mode, die sich durch keine Regel festhalten läßt. — Jedoch ist es unsre Pflicht zu verhindern, daß Sänger von der Freiheit, welche wir ihnen gestatten, keinen Mißbrauch machen; wir werden ihnen deshalb die Methode und den Styl, welchen die berühmtesten Sänger Italiens bey den verschiedenen Gesangs-Arten befolgt haben, deutlich zu machen suchen, und wenn sie diesen befolgen, werden sie es ebenfalls dahin bringen, sich einen Namen zu machen.

Anmerk. Sobald der Schüler Alles das, was in diesem Lehrbuch, in dem Artikel von der Vokalisation, gesagt worden, nach Möglichkeit in seine Gewalt bekommen hat, ist es Sache des Lehrers, für ihn die Passagen zu wählen, womit er den Gesang zu verschönern hat. Indefs müssen wir doch dem Lehrer zu bedenken geben, daß wenn er jeden Schüler ohne Ausnahme alle mögliche Arten von Passagen machen lassen wollte, er dadurch unfehlbar zeigen würde, daß es ihm an Erfahrung und Methode gebricht; so wie er sich offenbar um seinen Zweck, den er im Auge hat, betrügen würde. Man hört es ja alle Tage, daß nicht jeder Stimme jede Passage gleich möglich zu machen ist. Der Lehrer muß also mit dem Charakter, der Kraft und Biegsamkeit der Stimme des Schülers vollkommen bekannt seyn, um ihn nichts singen zu lassen, was er nicht bezwingen kann; oder aber die Zeit abwarten, bis es dem Schüler durch vorhergegangene Übung möglich geworden ist, Passagen mit Nettigkeit und Ausdruck zu singen. Man hört es recht sehr einer Passage an, ob sie viel Zeit und Mühe zum Lernen gekostet hat, und dies thut allemal dem guten Effekt derselben Abbruch. Will der Lehrer demnach nach einer Methode verfahren, die der unsrigen entgegen gesetzt ist: nun, so wird er es erfahren, daß er Zeit und Mühe verlohren hat und seinen Schüler obendrein ruinirt; denn es ist und bleibt eine ausgemachte Wahrheit, daß, wenn er sein Naturvermögen überspannt, er an ihm nichts weiter, als einen mittelmäßigen Sänger ziehen wird, der dazu verdammt ist, niemals etwas mit Sicherheit wagen zu können.

Auch rathen wir den Lehrern, ihren Schülern unausgesetzt Mäßigung im Gebrauch der Passagen vorzupredigen und sie vor der unseligen Sucht zu brodiren, (Schnörkeleyen anzubringen) zu bewahren; den Schülern aber legen wir aus Herz, diesen weisen Rath mit allem Ernst zu befolgen, und sich vor der lockenden Gefahr des Beispiels, und wenn auch der Erfolg das unselige Unternehmen bey diesem und jenem renomirten Sänger krönen sollte, sorgfältig zu hüten.

Damit ist aber nicht gesagt, daß wir das Brodiren des Gesanges ganz und gar abgebracht wissen wollen. Im Gegentheil; nur muß es immer mit Überlegung, mit Geschmack und Einsicht geschehen. Das Übertreiben taugt in keiner Sache. Schon der gesunde Menschenverstand verwirft die Methode, Passagen auf Passagen zu häufen. Es ist das ein Mißbrauch, der ungefähr dieselbe widerwärtige Empfindung auf das Ohr macht, als der Anblick eines mit gothischen Schnörkeleyen überladenen Monuments, auf das Auge. Überläßt man sich diesem Mißbrauch einmal, so geräth man, ohne daß man es gewahr wird, aus einer Unschicklichkeit in die andere. Man wird so verblendet, daß man einen Gesang, dessen Erfindung dem Kompositeur öfters sehr viel Mühe machte, zu schmücken glaubt, während man ihn auf das unnatürlichste entstellt; daß man sich Wunder einbildet, was man für Effekt machen wird, und ganz und gar keinen hervorbringt, weil Passagen, im Übermaafs gehört, eine die andere hinrichten. Ferner entsteht daraus der Fehler, daß man der Aussprache alle Verständlichkeit benimmt, besonders wenn man auf undankbare Vokale Schnörkel anbringt. Endlich hat man für die große Mühe die man sich gab, weiter nichts, als gerechte Vorwürfe von Seiten des verständigen Zuhörers zum Lohn, die niemals ausbleiben. Der rauschende Beifall, den solche Unschicklichkeiten mitunter wohl zu erhalten pflegen, kommt entweder von Leuten her, denen ein elender Geschmack zu Theil geworden ist, oder von Schmeichlern, oder es ist die Unwissenheit, die sich hier zum Richter aufwirft.

## Erste Abtheilung.

### Vom Recitativ.

Das Recitativ nähert sich unter allen Gattungen des Gesanges am mehesten dem Sprechen. Es ist eine in Noten gesetzte Deklamation.

Aus diesem ergiebt sich, daß man es schnell und langsam singen muß, je nachdem es die verschiedenen Accente der Leidenschaft fordern. Man muß also beim Recitativ stets daran denken, daß man zugleich singt und spricht, und daß dieses Beides nie von einander getrennt seyn darf.

Anmerk. Hier dürfte der heilsame Rath: an manchen Stellen des Recitativs sich nicht gänzlich dem Sprechen zu überlassen, an seinem Orte seyn. Es ist ein nichtiger Vorwand, daß das Recitativ dadurch an Nachdruck und Wahrheit gewinne; denn man soll nur singend zu sprechen scheinen, und nicht wirklich sprechen. Diese Manier ist also verwerflich; 1) darum, weil man falsch zu intoniren scheint, wodurch man dem Ohre wehe thut, ohne weder der Vernunft noch der Empfindung Genüge zu thun; 2) weil man sich dabey, im umgekehrten Sinne,



oben der Vorwürfe schuldig macht, die jene Sänger verdienen, welche Verse wie singend deklamiren; und endlich 3) weil bey einem musikalischen Schauspiel ein für allemal mit dem Zuhörer die stillschweigende Übereinkunft getroffen worden ist, daß die Personen welche man sieht, nicht sprechen, und nicht gesprochen deklamiren, sondern singen sollen. Hierauf beruht die ganze Täuschung, und folglich das Vergnügen des Zuhörers. Fängt in dem Moment, wo er den Akteur singend glaubt, dieser an zu sprechen - weg ist aller Zauber; der Zuhörer merkt, daß er betrogen ist; und statt, wie man sich auf dem Theater einbilden mag, durch Wiederholung den Eindruck zu verstärken, zerstört man ihn vollends ganz. Was würde man von einem Trauerspiele, das gesprochen wird, sagen, wenn der Akteur auf einmal anfangen wollte, Stellen aus seiner Rolle Recitativmäßig zu deklamiren? Man würde allgemein mit dem Urtheile fertig seyn, daß der Schauspieler den Verstand verlöhren hat und nicht weiß, was er will. Nun, ist es etwa mit dem Sänger, der plötzlich mitten in einem Recitativ zu sprechen anfangen wollte, anders?

Um das Recitativ musikalisch zu skandiren, ist nothwendig, daß man bei dem ersten Anklang und dem Ausgang der Phrase fest intonire und der Stimme auf diesen beiden Theilen derselben Nachdruck gebe, doch ohne zu sehr zu dehnen.

Um die Art, wie die Italiener das Recitativ sprechen mit der, wie die Franzosen es sprechen sollten, zu vereinigen, so dünkt uns, ist es am besten, man trägt das erzählende Recitativ (*le Récitatif débité*) ganz einfach und schmucklos vor, und erlaubt sich nur dann ganz kurze Verzierungen, wenn ein Vers oder ein Theil desselben vorkommt, worin Anmuth oder eine angenehme Empfindung herrscht.

Auf dem Theater muß das Recitativ nur mit sehr mäßiger Verzierung gesungen werden; im Konzerte hingegen, wo Handlung und Illusion wegfällt, geht es schon eher an, daß man sich etwas mehr ausbreitet und weniger strenge verfährt. Unterdeß muß man sich auch hier gar sehr vor dem Übertreiben in Acht nehmen.

Man übernimmt sich hin und wieder so in Schnörkeln, man entstellt das Recitativ so sehr, daß man oft Mühe hat, es von einer Bravour-Arie zu unterscheiden. Diese gräßliche Manier haben wir den Italienern zu danken. So sehr man Recht hat sie in dem, was sie Gutes haben, nachzuahmen; so unrecht hat man, wenn man es ihnen hierin nachthut. Das Karikaturmäßige ist überall vom Übel. Dieser Mißbrauch im Manieriren bleibt zwar in aller Hinsicht tadelnswürdig; unterdeß geht es doch allenfalls noch damit an, wenn man ein Recitativ vor Zuhörern in einer fremden Sprache zu singen hat, von welcher sie kein Wort verstehen. Aber unerträglich fällt dieser Mißbrauch in unsrer eigenen Landessprache.

Jetzt wollen wir einige Beispiele von Versen geben, auf welchen man sich beim Recitativ Verzierungen erlauben darf. Jedoch werden wir selber weder hier, noch weiter in der Folge, die Passagen und Verzierungen, die sich darauf machen lassen, in Noten angeben, weil wir unserm Grundsatz: so etwas müsse dem Lehrer und dem (wohlverstandenen, geschmackvollen) Sänger selber überlassen werden, getreu bleiben wollen. (S. 129.)

Von dieser Stelle bis zu der Arie, kann man dies Recitativ mit angenehmen, lieblichen Passagen, die aber nur kurz seyn dürfen und mit sehr viel Grazie und Ausdruck gesungen werden müssen, durchweben.

Es sey an diesen Beispielen genug, da sie hinreichend sind, um den Charakter solcher Verse, die im Recitativ Verschönerungen zulassen, kenntlich zu machen.

Die Italiener pflegen, nach einer durchgängigen Methode, im Recitativ allemal einige Noten zu verändern, um der einfachen und eintönigen Melodie desselben mehr Eleganz und Geschmack zu geben. Diese Methode, mit Vorbehalt einiger Ausnahmen, verdient wohl beibehalten zu werden.

Hier sind einige Beispiele von Stellen, wo die Italiener ihre Notenveränderung anbringen.

Anmerk. Die umgekehrten kleinen Noten, die man hier bei den Hauptnoten des Recitativs sieht, bezeichnen die Veränderungen, welche man mit den in der Melodie geschriebenen Hauptnoten vornimmt, und die denn, statt dieser letztern, gesungen werden.

Diese Beispiele können für alle Töne gelten. (S. 130.)



Dans l'opéra de DARDANUS par SACCHINI. Acte 2<sup>e</sup> Scene 2<sup>e</sup>:

Dardanus. Hé - las ! vous m'en - tendez, vous vo - yez mon es - poir : *Largo* au

nom de l'a - mour le plus ten - dre ne , me re - fu - sez - pas le plai - sir de la voir .

Dans ORPHEE par GLUK. Acte 1<sup>er</sup> Scene 2<sup>e</sup>:

Orphée. Je saurai pénétrer jusqu'au sombre ri - vage ; mes ac - cens douloureux fléchi - ront vos ri - gueurs .

Dans ATYS par PICCINNI. Acte 2<sup>e</sup> Scene 3<sup>e</sup>:

Atys. Nous pouvons nous flat - ter de l'espoir le plus doux ; Cy - bèle et l'a - mour sont pour nous .

Dans ROLAND par PICCINI. Acte 1<sup>er</sup> Scene 1<sup>re</sup>:

Angélique. Hé - las ! hé - las ! que Mé - dor a de char - mes !

Même OPERA Acte 1<sup>er</sup> Scene 2<sup>e</sup>:

Médor. J'aime u - ne reine , hé - las ! j'aime un ob - jet char - mant .

Dans DIDON par PICCINNI. Acte 2<sup>e</sup> Scene 3<sup>e</sup>:

Didon. Je l'at - tends . vos dangers vont me remplir d'al - lar - mes .

130,, J'ai vu descendre en larmes. Un a - mant me re - tient. Que pour la renommée. Douter de leur vic - toi - re .

N'est plus ce qu'il sou - haite. Seigneur vous le vou - lez. S'arme contre ma gloire. Hélas ! il fallait bien qu'une si noble en -

- vi - e. Mais sais - tu bien. Que j'ai - me moi - mè - me. Vous brûlez l'un pour l'autre. Aimé si tendre - ment. A regner sur vo -

- tre âme. Et ce - lui des hu - mains. Vont r'ouvrir mes bles - sures. Vous plaindrez - vous tou - jours ? Que ce discours s'a - dresse ?



Inspire des mépris? Qu'il m'em-prise. Sa haine ou sa ten-dresse. N'en sera pas ja-louse. Comme elle m'a trai-té!

C'est Hector, di-sait elle. Vous m'aimerez ma-dame. Livrer votre victime. Je suis prêt à vous suivre. Son cœur de votre

main. L'encourager en-core. Pour se donner à moi n'at-ten-dait qu'un refus. Toujours la tyrann-ie. Il la gouverne en

pè-re. Puis qu'il le veut. Non, je ne trouble point. Qu'avec moins de con-trainte. Dans une lon-gue en-fan-ce

Je re-vois vos ap-pas. Voici ce que j'es-pè-re. Ou moins de modes-ti-e. Con-sen-tez seu-le-ment.

Où vous puissiez sous-crire. Dont vous é-tiez at-teinte. Et depuis quand ma-dame? Elle même offen-sé-e. Pouvait me présen-

ver. Vous la croyez fi-delle? Que je cherchais tou-jours. De l'affliger soi-même. Vos yeux auraient pu feindre. Ah! je e-vité vos

yeux. Ah! vous deviez du moins. Une loi trop sé-vè-re. De votre bouche, ô ciel! Puis-je l'ap-prendre? Ah! que de man-dez-

vous? Quel changement ô Dieux! Qu'ils viennent essayer. Je puis voir sans al-larmes. La pompe et l'allé-gresse.

Quel bonheur regne. De ma douleur mor-telle. On dit qu'on ai-me. Je l'instruirai moi-même. Il n'a pour sa dé-fense.

Si j'en crois leurs al-larmes. Les larmes de sa mère. A ma dou-leur. Je vois couler vos larmes. Je défendrai sa vi-e.



Das wären ungefähr die Beispiele von allen jenen Stellen in Recitativen, wo die Notenveränderung, wie sie die Italiener haben, statt finden kann. Wenn man diese Beispiele genauer betrachtet, wird man finden, daß diese Veränderung nur mit einem solchen Ton vorgenommen wird, der mehrmals hinter einander vorkommt, und daß man sie nur auf dem guten Takttheil einer musikalischen Phrase anbringt, niemals aber auf einem schlechten. Die Noten auf langen Sylben fallen allemal auf die guten Takttheile.

Diese anders genommenen Noten geben der Melodie des Recitativs mehr Weichheit und Ausdruck, besonders, wo es darauf ankommt, sanft-leidenschaftliche Situationen darzustellen, z. B. Schmerz, Traurigkeit, Liebe, Freundschaft u. s. w. Hingegen sind wir der Meinung, daß, wenn man starke Leidenschaften, z. B. Zorn, Eifersucht, Schrecken, überhaupt Empfindungen auszudrücken hat, die mit Energie und selbst mit einiger Rauigkeit deklamirt seyn wollen, man sich dieser veränderten Noten zu enthalten, wenigstens nur solche anzubringen hat, welche der kräftigern Diktion keinen Eintrag thun.

Da es sich von selbst versteht, daß die Bewegung, in welcher das Recitativ gesungen werden muß, sich überall nach dem Sinn und Geist der deklamirten Stelle richte, so halten wir es für überflüssig, davon Beispiele zu geben. Besser, gar keine zu geben, als darin unvollständig zu bleiben. Auch hier müssen das Gefühl und der Geschmack des Lehrers das Beste thun.

## Zweite Abtheilung.

### Vom Cantabile.

Das Wort *Cantabile*, bedeutet singend. — Für das Cantabile schickt sich keine andere, als eine überaus gemäßigte Bewegung.

Das Cantabile ist für die Vokalmusik, was einst die Adagio's von Corelli, von Geminiani, vorzüglich von Tartini und nach ihm von Nardini, für die Instrumentalmusik waren. Diese können als Muster in diesem Genre angesehen werden.

Muster von Cantabile's für den Gesang wird man hinten, unter den Arien dieser Gattung finden, die wir von den berühmtesten Meistern mittheilen werden.

Am Schlusse dieses Werkes, wie schon gesagt, werden Gesangstücke dieser Gattung, und der übrigen, wovon in den nachfolgenden Abschnitten noch die Rede seyn wird, vorkommen. Diese Stücke, welche als Muster von schöner Einfachheit und Reinheit zu betrachten sind, können zugleich zu Übungsbeispielen dienen, nach welchen man solfeggiren, vokalisiren und mit den Worten singen lernen kann. Man hat eine ganz simple Klavier-Begleitung hinzugefügt, um die Ausführung derselben zu erleichtern.

Ein Musikstück wie das Cantabile, ist am allerschwersten auszuführen; daher kann es nur eigentlich in seiner ganzen Schönheit von Sängern von dem größten Talent gesungen werden; denn es gehört dazu eine Stimme, die alle erforderlichen Eigenschaften auf das vollkommenste in sich vereinigt, und die strengste Kunstmethode.

Zum guten Vortrage des Cantabile gehört, 1) daß man die Kunst ganz vollkommen in seiner Gewalt habe, den Ton auszuziehen, und an dem gehörigen Ort Athem zu holen und ihn lange an sich zu halten; denn gerade diese Gattung des Gesanges giebt am öftersten Gelegenheit, das *Messa di voce* anzuwenden. 2) Gehört dazu, daß man die Gesangsperioden, die Verzierungen und Passagen mit Ausdruck und mit dem Adel, der dem Cantabile ganz vorzüglich eigen ist, vorzutragen verstehe; und 3) daß man in das *Portamento* der Stimme viel Markiges und Salbung gleichsam, hineinlege.

Der Styl des Cantabile verträgt nicht viel Passagenwerk; im Gegentheil fordert er sehr viel Einfachheit. Die Passagen und sonstigen Verzierungen müssen mit einer gewissen Breite, die der Bewegung, welche dieses Genre zu haben pflegt, zukommt, gemacht werden; das heißt, sie müssen langsamer, als irgendwo ausfallen, jedoch so, daß sie nicht schwer und plump klingen. Eleganz, Leichtigkeit und Ausdruck brauchen darunter im geringsten nicht zu verlieren.



Dies wäre es ungefähr, was sich von dem Cantabile im Allgemeinen sagen läßt. Alles Übrige besteht in einzelnen, besondern Anwendungen, die gänzlich sowohl vom Geschmack des Lehrers, als von der Fähigkeit und guten Applikation des Schülers abhängen.

Dieses Genre des Cantabile, das man mit dem größten Recht das *non plus ultra* des Gesanges nennen kann, wird jetzt unglücklicher- und unverantwortlicher Weise, sowohl in der Instrumental- als Vokalmusik vernachlässigt, oder vielmehr ganz zu Grunde gerichtet. Es wäre zu wünschen, man könnte es wieder in sein ehemaliges schönes Leben zurückversetzen; wir würden den ernstlichen Studien, welche demselben vorangehen müssen, ganz unstreitig vortreffliche Sänger zu verdanken haben, die um uns her entstehen würden. Aber leider Gottes! hat kein Mensch seit einiger Zeit mehr Lust, zu studieren; man will so eilig als möglich genießen. Sobald unsre jungen Leute merken, daß sie eine passable, wohl gar eine schöne Stimme und einige Anlage haben, so eilen sie rasch vorwärts, ohne sich um das zu bekümmern, was ihnen noch fehlt, und ohne etwas Ordentliches gelernt zu haben. Die ersten Beifallsbezeugungen, die sie — freilich allemal nur von Ignoranten und etlichen gefälligen Schmeichlern — erhalten, halten sie für den sichersten Bürgen eines Talents, das sie zu haben sich einbilden, und für eine hinlängliche Aufforderung, es nun bey dem Studiren bewenden zu lassen, ohnerachtet sie es noch eigentlich gar nicht angefangen haben. Heut zu Tage will man geschickt seyn, ohne sich darum die mindeste Mühe zu geben; und wenn man allenfalls einige kleine Bemühung anwendet, so läuft sie darauf hinaus, daß man, durch Nachahmen schlechter Muster, zu seinen schon vorhandenen Naturfehlern noch Gewohnheitsfehler gesellt, und die Gaben, die man von der Natur erhielt, noch vollends zu Grunde richtet. Was ist von alle dem die Folge? — Daß man überall wo man hingelit um singen zu hören, mit wenigen Ausnahmen, Tadel und Vorwürfe in Bereitschaft halten muß. Hier ist einer, der sich in unendliche Koloraturen verliert, die ohne allen Geschmack, und obendrein stümperhaft ausgeführt, noch dazu mit der Grundharmonie in dem schreyendsten Widerspruch stehen; dort meckert ein Anderer Rouladen und Triller daher. Ein Anderer wieder trägt alles höchst platt und roh vor, verrückt alle Augenblick das Zeitmaas und schreyt so gräulich drauf los, daß man die Ohren zuhalten möchte; und — was das Tollste ist — so etwas möchte er gern für ein unfehlbares Zeichen von Wärme und empfindungsvoller Sprache der Bühne gehalten wissen. Kurz, fast überall sieht man Sänger auftreten, die falsch singen, schlecht prononciren, und — miauen; und, das soll man denn für eine köstliche Manier halten, die Stimme zu tragen, für Zeichen des wahren Gefühls und des ächten Ausdrucks! — Unterdeß, so etwas wird höchlich applaudirt! Was aber ist davon der Grund? — Dieses, daß der Mangel alles Studiums und einer guten Schule es nun endlich dahin hat kommen lassen, daß der wahre Geschmack und die wahrhaft schöne Art zu singen, gänzlich vernichtet und verbannt worden sind, so daß man im Publikum kaum mehr eine Ahndung davon hat. Ohne allen Zweifel hat das ungebildete und sich seinem fehlerhaften Schlendrian hingebende Volk gemeiner Sänger den Geschmack des Publikums allmählig verdorben; und daher kommt es, daß dieses jetzo das Mittelmäßige für gut, und das ausgemacht Schlechte für ganz erträglich hält. Da es nun obendrein an guten Mustern fehlt, die allenfalls noch im Stande wären, das Publikum wieder zum Bessern umzustimmen: so verdirbt dieses wieder von der andern Seite die jüngern nachwachsenden Sänger, und unterhält bey diesen tagtäglich den Wahn, von dem das Publikum selber das Opfer geworden ist.

Doch vielleicht bewirkt die Zeit nach und nach eine glückliche Veränderung, die diese Bemerkungen hier, welche wir nothgedrungen haben machen müssen, um unsre Schüler recht lebhaft vor der Gefahr des schlechten Beispiels zu warnen, überflüssig machen wird. Unterdeß waren wir es uns schuldig, dies Glaubensbekenntniß darüber hier abzulegen. Übrigens gestehen wir gern, daß, so sehr es schlechte Muster um uns her giebt, es auch an guten nicht fehlt, welche nachgeahmt zu werden verdienen. Es kommt nur darauf an, daß man sie aufzufinden wisse.

### Dritte Abtheilung.

#### Vom Andante.

Das *Andante* steht zwischen dem Lebhaften (*Vivace*) und dem Langsamen (*Lento*) in der Mitte, und hat also eine gemäßigte Bewegung.

Der Styl des *Andante* ist gefällig, angenehm; es muß also mit viel Ausdruck, Leichtigkeit und Anmuth der Stimme vorgetragen werden.

Passagen und Manieren nehmen den Charakter der Gattung an, in welcher man singt; und also müssen sie hier von edler Einfalt seyn, und nicht die Melodie überladen. Auch müssen sie ganz in der Bewegung, wie sie sich für diese Gattung des Gesanges schickt, vorgetragen werden, folglich weder zu geschwind, noch zu geschleppt, sondern so wie es dem Style des *Andante* gemäß ist.



## V i e r t e A b t h e i l u n g.

### V o m A l l e g r o.

*Allegro* bedeutet, nach den Italienern: in lebhafter Bewegung. Diese ist aber mehreren Gesangsarten eigen, und verträgt also mancherley Schattierungen. Das *Allegro*, von welchem wir sogleich sprechen werden, bezieht sich nur auf die *Bravour-Arie*.

Bey dieser kann ein Sänger vorzüglich zeigen, ob er Biegsamkeit, Kraft und Gleichheit der Stimme, und ob er Präzision und Akkuratesse in der Ausführung besitzt.

Da, wenige Fälle ausgenommen, es hierbey nicht gerade auf leidenschaftlichen Ausdruck ankommt, so hat der Sänger freyes Feld, sich noch ausser jenen Passagen, die ihm vom Komponisten vorgeschrieben sind, zu zeigen und Alles, was er vermag zu wagen; also kann er ganz neue Passagen einstreuen, nur müssen sie mit der Harmonie im Orchester in keinem Widerspruch stehen. Auf diese Weise ist der Sänger sicher, daß er weder die Vernunft, noch die dramatische Konvenienz wider sich hat; denn man ist darin einig, daß *Bravourarien* für das Theater ausdrücklich darum geschrieben werden, damit der Sänger die Kraft und den Umfang seiner Stimme zeigen, und mit seinem Talente glänzen könne.

Die Manieren und Verschönerungen, welche in *Bravourarien* angebracht werden, müssen rasch seyn, doch aber darf es ihnen nie an Sauberkeit, Rundung, Geschmeidigkeit und Energie fehlen.

Es ist hier nicht nöthig, eine einzige *Bravourarie* als Beispiel herzusetzen. Diese Gattung von Arien ist so bekannt, es sind deren so viele von den berühmtesten Tonsetzern vorhanden, welche zur Übung dienen können, daß es uns ganz überflüssig scheint, uns weiter dabey aufzuhalten. Nur dies wollen wir noch bemerken, daß die *Bravourarien*, die in Italien ihren Ursprung haben, dort fast ganz aus der Mode gekommen sind; wahrscheinlich werden sie das auch bald in Frankreich.

### *Von der Kadenz (point d'orgue), und der Fermate (point de suspension).*

Von der Kadenz läßt sich am schicklichsten bey Gelegenheit der *Bravourarie* sprechen; daher haben wir diese Materie bis hieher verspart.

So wie man in der Regel in einem Instrumental - Konzert die Kadenz am Ende des ersten Satzes und des *Adagio's* anzubringen pflegt, eben so pflegen sie die Komponisten für den Schluß einer *Bravour-* und einer *Cantabile - Arie* aufzusparen.

Die Kadenz (*Cadenza*) muß mit Einem Athem gemacht werden. Die Sänger aus den berühmtesten Schulen Italiens sind niemals von diesem Gesetz abgewichen, und alle Singschulen haben dieses Gesetz mit aller möglichen Skrupulosität respektirt.

Seit einiger Zeit hat man die Kadenz am Schlusse der *Bravourarie* abkommen lassen, und die Komponisten haben dies auf ausdrückliches Verlangen der Sänger gethan. Ehemals würden die italienischen Sänger, und selbst mehrere Sänger unserer Zeit ihren Ruf gefährdet geglaubt haben, wenn sie keine Kadenz gemacht hätten. Sie hatten dafür ihre guten Gründe. Diese sind nun zwar dieselben geblieben, aber man verfällt darüber in den entgegengesetzten Fehler, sich aus der Kunst, den Athem nach einer vorgeschriebenen Methode lange an sich zu halten, nicht mehr besonders viel zu machen. Es ist daher Zeit, dieses in Vergessenheit gerathene Gesetz wieder in seine vorige Kraft einzusetzen.

Die Schluß-Kadenz muß, nach der Regel, mit einem *mesa di voce* anfangen, und sich in einem Triller endigen. Wer eine solche Kadenz, der strengen Regel gemäß, auf einem Athemzuge machen will, der prüfe vorher wohl seine Kräfte, damit es ihm an hinlänglichem Athem nicht fehle, um sie auch mit Bequemlichkeit zu Ende zu bringen.

Die *Fermate* (*Fermata* ital., Stillstand, Ruhepunkt) fällt im Lauf einer Arie auf die *Dominante*, oder auf die *Mediante* etc.

Man mag sie nun durch Passagenwerk verlängern, oder sich dabey bloß auf ein *mesa di voce* beschränken, mit welchem die *Fermate* auf jeden Fall anheben muß, so muß man sie, wie die Kadenz, in einem Athem ausführen.



In diesen beiden Fällen, besonders aber bey der Kadenz, hat der Sänger Gelegenheit sich in Passagen mit aller Freiheit zu verbreiten und zu zeigen, ob er Imagination hat, ob er ein Musiker ist, ob er die Harmonie versteht, und Modulationen geschickt mit einander zu verketteten weiß, und ob er auf eine natürliche und ungezwungene Art auf dem Punkt, von welchem er abzuweichen den Muth hatte, wieder zurückzukehren weiß.

### Fünfte Abtheilung.

#### *Vom Agitato.*

Das italienische Wort, buchstäblich genommen, bedeutet bewegt; figürlich aber bedeutet es: leidenschaftlich, delirirend, und zeigt eine innere Aufregung des Gemüths an.

Die Bewegung des *Agitato* ist im Allgemeinen lebhaft und markirt.

Diese Gattung von Gesang ist vorzüglich dazu geeignet, die Situationen der Verzweiflung, des heftigen Schmerzes, des Zornes, der Eifersucht etc. auf eine kräftige Art darzustellen. Das *Agitato* ist also im Grunde ein musikalisches Delirium, das nicht ohne Wärme, ohne eine Art von Selbstvergessenheit und Überspannung gedacht werden kann.

In einer Arie dieser Art, worin es ganz auf den bestimmtesten Ausdruck ankömmt, sind Broderien und Passagen sehr übel angebracht, sie müßten denn zur Noth kurz und vorübergehend seyn, und an Stellen vorkommen, wo der innere Gemüthsaufruhr seinen höchsten Grad erreicht hat. Einige Manieren sind indess nicht gänzlich davon auszuschließen; im Gegentheil, mit dem gehörigen Grad von Kraft und Schnelligkeit angebracht, wo der Sinn der Worte dadurch gehoben wird, können sie einer solchen Arie auf gewisse Weise Eleganz ertheilen, die nirgend schadet, überall gut angebracht ist, wofern es nur mit Geschmack und Einsicht geschieht.

### Sechste Abtheilung.

#### *Von dem syllabischen Genre der Arie.*

Darunter versteht man eine solche Arie, wo auf jede Sylbe eine Note gesetzt ist; mit andern Worten, eine Arie, welche jede Art von Verzierung und Passagen, so wie alle die Hülfsmittel, wodurch ein Sänger bey andern Gattungen von Arien sein Talent geltend zu machen sucht, verschmäh't. Es ist also im Grunde weiter nichts, als eine besondere Weise musikalisch zu sprechen; daher nennen sie auch die Italiener *Aria parlante*. Sie läßt alle Arten von Bewegung zu, die langsame (*lento*) ausgenommen. Sie verlangt, um gut gesungen zu werden, viel Geschick und Sicherheit, eine sehr feste Intonation, eine sehr sorgfältige Aussprache und Artikulation. Auch gehört hauptsächlich dazu, daß man den musikalischen Rythmus besonders fühlbar mache, und der Stimme auf den guten Takttheilen Nachdruck gebe, jedoch dies alles ohne Übertreibung.

In komischen Opern kommen alle Augenblicke Stellen von diesem syllabischen Genre vor. Ehemals komponirte man solche Arien auch für das ernsthafte Operngenre; in Metastasio's Werken kommen Verse von einem ganz besondern Rythmus für diese Art von Arien vor. Jetzt sind sie aus der Mode, und man hat sie noch bloß für die komische Oper übrig behalten.

### Siebente Abtheilung.

#### *Vom Rondo, und von Arien in doppelter Bewegung.*

Es giebt mehrerley Arten von Rondo's, nemlich: heitere oder ernsthafte, anmuthige oder traurige.

Ein Rondo kann eben so gut nur Eine, als zwey einander ganz entgegengesetzte Bewegungen haben; dies hängt bloß von dem Sinn der Worte und der Phantasie des Komponisten ab.

Ein Rondo besteht aus mehrern Strophen oder Reprisen, nach deren jeden die erste immer weiter anfängt. Es kommt auf das Talent des Sängers an, um diese erste Reprise bey ihrer jedesmaligen Wiederkehr zu verändern zu wissen, damit keine kahle Eintörmigkeit entstehe.

Im Rondeau vorzüglich übertreffen die italienischen Sänger alle andern weit. Ohne der Grundharmonie das Geringste zu vergeben, wissen sie den Satz der ersten Periode so mannigfaltig zu machen und ihn so



allerliebst auszuschmücken, daß es immer verschieden und reich an neuer Kunst erscheint. Damit die Zuhörer den Sängern aber für ihre Variationen Dank wissen, in welche sie den ersten Satz erfassen, so sorgen sie gehörig dafür, daß sie ihn zu Anfang in seiner ganzen Einfachheit und ganz so hören lassen, wie ihn der Komponist geschrieben hat. Auf diese Weise ist der Zuhörer im Stande zu erkennen, was der Sänger von dem Seinigen hinzuthut, und dieser darf nicht sorgen, daß er seinen beabsichtigten Effekt verfehlen wird.

Es gehört viel Geschmack und natürlicher Ausdruck dazu, um ein Rondo gut zu singen; auch Empfindung, doch weniger tiefe, als beim Agitato.

Das Rondo von zwey Bewegungen, wovon die erste langsam, die andere lebhaft ist, hat einen gedoppelten oder gemischten Charakter, der, was den Styl in der ersten Bewegung betrifft, das Mittel hält zwischen dem Cantabile und dem Andante; und der in der zweiten Bewegung, sich dem Genre des Agitato nähert. Es behält aber immer einen Anstrich von Anmuth, der sich dahingegen für das letztgenannte Genre gar nicht schickt: nach diesem läßt sich der Styl, in welchem die Verzierungen im Gesange beim Rondo vorgetragen werden müssen, bestimmen.

Anmerk. Sarti, ein berühmter Compositeur, der nicht allein in der Musik, sondern auch in der Mathematik sehr gründliche Kenntnisse hatte, hat zuerst dem Rondo diesen Zuschnitt gegeben. Es war zu Rom, wo er für den berühmten Sänger Millico das schöne Rondo auf die Worte: *Un amante sventurato etc.* machte, das nachher zum Muster für alle Rondo's von gedoppeltem Charakter gedient hat.

Bei der Partie in der ersten Bewegung müssen die Verzierungen weder von der edlern Art seyn, wie beim Cantabile, noch von der leichten, wie im Andante. Man muß also zwischen beiden das Mittel halten, dabei aber stets bedenken, daß, wenn gleich Bewegung und Ausdruck der Verzierungen sich nach der jedesmaligen Gattung richten, sie dennoch stets ihren eigenthümlichen Accent behalten müssen. Bei der andern Bewegung muß man Verzierungen wählen, wie im Allegro; aber ihnen gleichsam mehr Grazie und Adel geben, als in der Bravour-Arie. Beim Rondo, das in Einer Bewegung bleibt, erhalten die Manieren durchgehends den Charakter, wie er dieser Bewegung überhaupt angemessen ist.

Es giebt so viel und so mancherley Rondo's, die überall bekannt sind, daß wir es gänzlich für überflüssig halten, Nachweisung zu geben, welches Stück als Muster dem andern vorzuziehen sey. Können sich die Schüler doch alle die, welche im Theater oder im Konzert allgemeinen Beifall erhalten haben, zu ihrer Übung auswählen.

Was die Arien betrifft, die eine doppelte Bewegung haben, so gilt von ihnen dasselbe, wie von den ähnlichen Rondo's: sie gehören zum gemischten Genre, und darum nennen sie auch die Italiener Arien von gedoppeltem Charakter. Die Bewegung der ersten Partie ist gewöhnlich langsam und in dem Charakter des Cantabile; die der andern Partie ist lebhaft, und fast wie im Charakter des Agitato.

Aus alle dem ergiebt sich nun sehr leicht, in welchem Styl solche Arien gesungen werden müssen, und wir verweisen in dieser Hinsicht den Sänger auf die zweite Abtheilung dieses Kapitels, welche vom Cantabile handelt, und auf die fünfte, wo vom Agitato die Rede ist.

Außer den angeführten Charakteren von Gesang, giebt es noch mehrere andere, welche im Grunde nur Schattirungen von jenen, und von ihnen abgeleitet sind; man kann also diejenigen, welche wir bisher auseinander gesetzt haben, als die hauptsächlichsten betrachten, und sich bei der Behandlung der Gesänge, die von ihnen entspringen, darnach richten.

Es würde viel zu weit führen, wenn wir von allen diesen Nüancen, die eben so viel verschiedene Charaktere bilden, hier sprechen wollten. Studium, Beurtheilungskraft, Gefühl und Geschmack werden einen Sänger am besten lehren, wie er sie von einander zu unterscheiden und in welche Klasse er sie zu setzen hat. Dies wird ihm zugleich den Styl von selbst finden lassen, in welchem sie vorgetragen werden müssen.



## Sechstes Kapitel.

### Vom Ausdruck.

Der Ausdruck im Gesang ist ein Geschenk der Natur; die Kunst würde es vergebens suchen, ihn nachzuahmen. Man kann allenfalls eine Erklärung davon geben, ihn leiten; aber lehren kann man ihn den Sänger nicht.

Ein kalter, gefühlloser Mensch wird ein ganz geschickter, aber nimmermehr ein ausdrucksvoller Sänger werden können.

Der Ausdruck ist eine Folge von angestammtem Gefühl; unterdeß, um stets mit Ausdruck singen zu können, dazu ist gerade nicht nöthig, daß man sich seinem ganzen Gefühl, das unser Herz erfüllt, überlasse.

Ohne Wahrheit ist kein Ausdruck möglich; was die Empfindung, welche man auszudrücken hat, übersteigt, gehört eben so wenig mehr zur Wahrheit des Ausdrucks, als was unter derselben bleibt. Täglich hört man bald Sänger, die eiskalt sind, und wieder welche, die sich in Empfindung übernehmen; die erstern erreichen den Zweck des Gesanges gar nicht, die andern übertreiben den Effekt. Beide mißfallen gleich sehr, weil sie sich von der Wahrheit entfernen.

Um nun beide Klippen, an welchen man scheitern kann, zu vermeiden, muß man damit anfangen, daß man sich eine genaue und treue Kenntniß seiner physischen und moralischen Vermögen verschaffe, um zu wissen, wie weit man damit ausreicht, und wie man sie, nach den Studien und Erfahrungen, die man sich von dem Charakter, dem Gange und Ausdruck der Leidenschaften der Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft erworben hat, anzuwenden habe.

Achilles und Thersites; Medea und Antigone; Alexander und Panurgos werden, bei gleicher Leidenschaft, einen sehr ungleichen Ausdruck derselben haben.

Der Geist muß die Empfindung leiten, und er selbst muß wieder von der Kenntniß des Menschen, wie er sich zu allen Zeiten und unter allen Völkern darstellt, geleitet werden.

Dies freilich setzt ein langwieriges und mühseliges Studium voraus; aber dieses Studium ist durchaus unerläßlich für einen Sänger, der sich dem Theater widmet. Ohne dieses giebt es schlechterdings keine Wahrheit; ohne Wahrheit ist kein Ausdruck möglich; ohne Ausdruck ist es vergebens von Geschmack zu sprechen: und beides Letztere, Geschmack und Ausdruck, macht den dramatischen Sänger.

Unter dem Worte Geschmack, wollen wir hier nicht die Grazie und Eleganz verstanden wissen, wodurch ein Sänger seinen Gesang verschönert; Geschmack, als Folge des Ausdrucks, bedeutet vielmehr jener natürliche Takt, Alles an seiner gehörigen Stelle und zu rechter Zeit zu thun. Jenes Beides ändert sich nach Zeit und Ort; es entsteht daraus ein Modegeschmack, der endlich wieder in Vergessenheit geräth und einer andern Art zu singen Platz macht. Hingegen der Geschmack, von welchem hier, und fast in allen übrigen Artikeln dieses Lehrbuchs die Rede ist, ist keiner Veränderung unterworfen, weil er sich auf die Natur gründet. Ein Künstler, der diesen Geschmack nicht besitzt, es mag in einer Kunst seyn welche es wolle, wird nie etwas hervorbringen, was nicht zugleich den Stempel des Erborgten und Mittelmäßigen an sich trägt.

## Siebentes Kapitel.

Von den, einem Sänger unentbehrlichen harmonischen und literarischen Kenntnissen.

Um ein vollendeter Sänger zu seyn, ist es nicht hinlänglich, daß man eine glänzende, nach der besten Methode gebildete Stimme besitze, und alle Mittel zur Ausführung in seiner Gewalt habe, die den Zuhörer in Erstaunen setzen. Man muß auch gehörig unterrichtet seyn und von andern Dingen, außer der Musik, wissen.

Es ist lange nicht hinreichend, daß ein Sänger seine Noten auf den ersten Blick lesen und treffen könne, ohnerachtet dies nichts Geringes ist und schon viel Studium voraussetzt. Er muß auch — und das ist wesentlich nothwendig — eine hinlänglich ausgebreitete Kenntniß von den Akkorden, den Gesetzen der Harmonie und ihren Modulationen haben; ja was noch mehr, er muß sich selber den Generalbass zu seiner Stimme auf dem Fortepiano begleiten können. Selbst eine Kenntniß der Anfangsgründe der Komposition kann ihm sehr nützlich seyn.



Das Alles sind Dinge, die einem Sänger überaus nöthig sind, damit er, wenn er seinen Gesang durch Vortrag und Manieren verschönert, nicht in den Fall kommt, Sachen anzubringen, die sich nicht mit der Grundharmonie, noch auch mit der Natur und dem Charakter der Melodie, oder dem übrigen Accompagnement vertragen.

Was literarische Bildung betrifft, so muß ein Sänger durchaus seine Sprache genau kennen, damit er die Worte richtig ausspreche, gut accentuirt, ihren eigentlichsten Sinn begreife und alle Feinheiten und Nüancen des Styls gehörig auffasse.

Ein Sänger, der sich der Bühne widmet, muß, außer seiner Sprache, sich auch mit der Mythologie, und mit der alten und neuen Geschichte bekannt gemacht haben.

Er muß die Dichter lesen. Diese, so wie die historische Lektüre, wird sein Gedächtniß bereichern, seine Imagination erwärmen, und überhaupt seine Seele in jener Art von Spannung erhalten, welche erforderlich ist, um große dramatische Leidenschaften gut auszudrücken, und genau in dem Charakter der Personen zu singen, welche er aus der Geschichte oder der Fabel darzustellen hat.

## A c h t e s   K a p i t e l .

### V o n   d e r   E r h a l t u n g   d e r   S t i m m e .

Die Stimme ist allerhand Indispositionen und Krankheiten unterworfen, welche bisweilen unheilbar werden, und worauf der gänzliche Verlust des Sprach- und Singorgans erfolgt.

Wir wollen einige Vorsichtsmaßregeln angeben, durch welche man diesen bösen Zufällen vorbeugen kann, und wir wünschen, daß man sie sich zu seinem täglichen Regime mache.

In jedem Alter muß man sich in Acht nehmen, daß man das Einstudieren von Übungsstücken, die sehr hoch oder sehr tief gehen, nicht zu lange hintereinander fortsetze; weniger beschwerlich sind die Übungen, welche man in den Mitteltönen anstellt. Aber tritt auch hier der Fall ein, daß man sich ermüdet fühlt, so muß man auf der Stelle aufhören.

Man muß sich auf keinem Instrumente, welcher Art es auch sey, mit gar zu großer und fortgesetzter Anstrengung üben. Die Saiten-Instrumente, selbst das Klavier oder Fortepiano, wenn man es mit einer gewissen Superiorität spielen lernen will, erhalten die Muskeln in einem gespannten Zustand und einer Anstrengung, die sich den Organen der Stimme mittheilt, und ihr auf die Dauer sehr gefährlich werden kann.

Man muß sich aller heftigen Leibesübungen enthalten, also nicht stark laufen, oder ringen und balgen, selbst nicht lange hintereinander fechten und tanzen. Auch muß man nicht zu lange an dem Schreibtisch arbeiten, weil dann der obere Theil des Körpers in einem fort, auf eine der Gesundheit nachtheilige Art, zusammengedrückt wird.

Man muß sich sehr sorgfältig hüten, nicht zu schnell aus der großen Hitze in eine große Kälte überzugehen, und sich niemals der Zugluft aussetzen; denn Heiserkeit, Schnupfen und Husten sind die Folgen einer solchen Unvorsichtigkeit, die allemal auf die Stimme einen schädlichen Einfluß haben.

Man muß jeden Excess, selbst bei der Arbeit, vermeiden, und niemals tief in die Nacht hinein ausbleiben, besonders in der Mutations-Periode. Man kann die Wahrheit nicht oft und stark genug sagen, daß Excesse aller Art die Stimme zerstören. Eine schlechte Lebensart, worin sie auch bestehen möge, kann die Frucht jeder guten Unterweisung, die wir bis hieher ertheilt, aller Studien, wovon wir seither gesprochen, und aller Übungsbeispiele, die wir in diesem Lehrbuche aufgestellt haben, zu Grunde richten. Denn wenn die Stimme dahin ist, wozu nützt wohl alle Geschicklichkeit, die man sich erworben hat?

Vom Eintritt der Mutation an, bis sie vorüber ist, muß Alles befolgt werden, was im siebenten Artikel des ersten Abschnitts dieser Gesanglehre gerathen worden ist.

Wenn man Alles dieses befolgt, so wird man sicher seyn, seine Stimme zu erhalten; es müßten denn Krankheiten oder natürliche Indispositionen, oder Fehler des Organs der Stimme, aus unvorgesehenen Ursachen, eintreten. Solche Dinge werden freilich unsre, aus Erfahrung und aus wahrem Interesse für die Kunst hier mitgetheilten Lehren und Winke, unfruchtbar machen.



## S o l f e g g i e n

verschiedener, sowohl älterer als neuerer, Komponisten.

Um der von Natur schwachen, oder noch nicht sattsam geübten Brust, so weit es die Methode zulässt, durch Erleichterungen zu Hülfe zu kommen, haben wir in diesen Solfeggien die Stellen angedeutet, wo eine halbe Respiration in der Mitte von etwas ausgedehnten Phrasen statt finden kann, ohne dem Sinne derselben Abbruch zu thun. Man weiß bereits, daß das Zeichen (;;) die volle Respiration, und (;) die kleinere bedeutet. Wenn man auf das erste dieser Zeichen stößt, so muß man bis dahin, als wieder dasselbe Zeichen vorkommt, den Athem streng in der Brust erhalten. Die andern Zeichen, welche die getheilte Respiration andeuten, stehen nur auf den Nothfall da, wenn eine Schwäche der Brust eintritt.

Da diese Solfeggien für den Sopran geschrieben sind, so muß man sie für eine andere Stimme transponiren.

### Anmerkung der Verlagshandlung.

Noch mehrere Solfeggien enthält folgendes Werk, welches das Gründliche der alten Zeit mit dem Schönen und Geschmackvollen der unsrigen vereinigt und vorzüglich zur Bildung der Stimme geeignet ist:

*Exercices pour se perfectionner dans l'Art du Chant.*

Übungen um sich in der Kunst des Gesanges zu vervollkommen, komponirt von *Vincenz Righini*, Königl. Preufs. Kapellmeister. Oc. X. Preis 1 Rthlr. 20 gr. Leipzig im Bureau de Musique.

Die französische Ausgabe dieser Gesanglehre (*Méthode de Chant*) enthält noch mehrere Solfeggien und Arien, größtentheils von Componisten der alten Zeit. Dies sowohl, als der allzu weitläufige Druck des Französischen macht jene Ausgabe sehr kostspielig; sie kostet nämlich 9 Rthlr.

Unsere Ausgabe ist gedrängter, und es sind darin alle jene Solfeggien und Arien aufgenommen, welche zu dieser Gesanglehre hinlänglich sind.

Sollten indess die Sänger jene Solfeggien und Arien älterer Meister wünschen; so würden wir die Ausgabe derselben, als ein Supplement zur Gesanglehre, veranstalten.



N.º 1.

CIMAROSA

Allegro

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr



Handwritten musical score for a piano piece, page 54. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.



This page of handwritten musical notation, numbered 55, contains a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a trill marked 'tr' on a G4. The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The right hand of the piano part features a complex texture of sixteenth-note chords and arpeggios, while the left hand provides a steady bass line with eighth and sixteenth notes. The notation is fluid and expressive, with many slurs and ties. The page concludes with a final melodic flourish and a trill on a G4.



This page contains a handwritten musical score for a piece in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is organized into seven systems, each consisting of three staves: a single staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs joined by a brace) below it. The notation is in ink and shows various musical elements including notes, rests, beams, and slurs. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some slurs indicating phrasing. The second system includes a fermata over a note in the top staff. The third system features a trill in the top staff. The fourth system has a fermata over a note in the top staff. The fifth system includes a trill in the top staff. The sixth system has a fermata over a note in the top staff. The seventh system has a fermata over a note in the top staff. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.



57

N.º 2.

ANFOSSI.

Larghetto



This page of a handwritten musical score, numbered 58, features a complex arrangement of staves. The score is organized into four systems, each containing a vocal line and two piano accompaniment staves. The notation is in a single key signature with one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The vocal line is written in a soprano or alto clef. The piano accompaniment is written in grand staff notation, with the right hand often featuring intricate, rapid passages and the left hand providing a steady rhythmic foundation. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.



Handwritten musical score for piano, page 59. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. Each system has a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The music features various melodic lines, chords, and ornaments. The first system includes a trill (tr) in the first measure of the treble staff. The second system includes a fermata (f) in the first measure of the treble staff. The third system includes a trill (tr) in the first measure of the treble staff. The score ends with a double bar line.



## N.º 3.

PORPORA.

Lento.

60

N.º 3.

PORPORA.

Lento.

350



61

This block contains the musical notation for measures 61 through 64. It is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 61 begins with a trill on the first note. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Measures 62 and 63 continue the melodic and harmonic development, with the piano part providing a consistent rhythmic foundation. Measure 64 concludes the section with a final chord and a trill on the melodic line.

N.º 4.

MAIO.

Allegro

This block contains the musical notation for measures 65 through 68. It is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 65 begins with a trill on the first note. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Measures 66 and 67 continue the melodic and harmonic development, with the piano part providing a consistent rhythmic foundation. Measure 68 concludes the section with a final chord and a trill on the melodic line.



This page of a handwritten musical score, numbered 62, features a complex arrangement of staves. The score is organized into four systems, each containing three staves. The top staff of each system is in treble clef, while the bottom two are in bass clef, likely representing piano accompaniment. The notation includes a variety of musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). A prominent diamond-shaped ornament is placed above a measure in the third system. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and minor staining visible.



Handwritten musical score for a piano piece, page 63. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a time signature of 3/8. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and trills. The first system begins with a treble staff containing a trill (tr) and a whole note. The second system shows a more active melody in the treble and a dense, rhythmic accompaniment in the bass. The third system continues the melodic development with various accidentals. The fourth system features a more melodic line in the treble and a steady accompaniment in the bass. The fifth system concludes with a trill in the treble and a final chord in the bass.



Handwritten musical score for a piano and voice piece, page 64. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of 11 systems of staves. The first system has a vocal line with trills and a piano accompaniment. The subsequent systems show the piano part with various textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note runs, and dense chordal passages. The notation includes many accidentals, slurs, and dynamic markings like 'tr' for trills and 'ff' for fortissimo. The page number '64' is in the top left corner.



Handwritten musical score for a piano and violin piece, page 65. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of 12 systems of staves. The first system has a treble staff with a violin line and a grand staff (treble and bass) for piano accompaniment. The second system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The third system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The fourth system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The fifth system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The sixth system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The seventh system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The eighth system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The ninth system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The tenth system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The eleventh system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The twelfth system has a treble staff with a violin line and a grand staff for piano. The word "Kadenz" is written above the eleventh system. The page number "65" is in the top right corner.



N.º 5.

GASPARINI

Adagio.

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Adagio.' The score is composed of 10 staves. The first staff is the melodic line, and the subsequent staves are the piano accompaniment, written on a grand staff. The music features intricate sixteenth-note patterns and occasional trills, typical of the Baroque style.



67

Nº 6.

SARTI.

Allegro











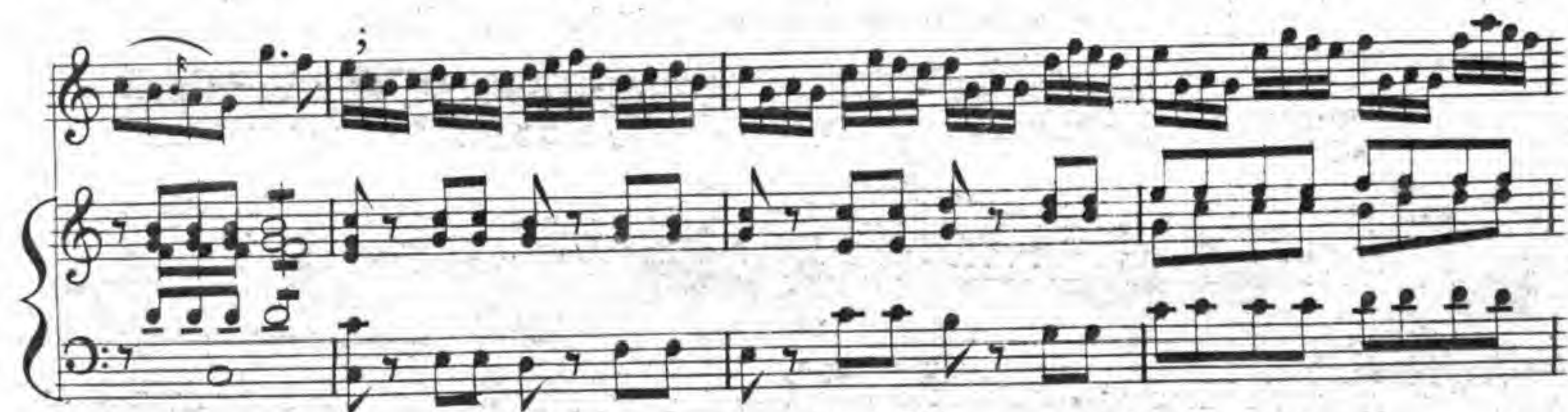
70

Handwritten musical score for a piano piece, page 350. The score consists of eight systems, each with a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, trills (tr), and fermatas. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line and a fermata.



Meno Allegro

Tempo I.





## AUSWAHL VON ARIEN IN VERSCHIEDENEM CHARAKTER.

Man kann diese Arien auf einem blossen VOKAL, oder mit dem untergelegten Text singen; diese Übungen werden zu dem Zwecke führen, den man sich in dem obigen Kapitel, worin von den mancherlei Charakteren des Gesanges die Rede war, vorge-  
setzt hat. Wir haben hier nur die seltneren Arien aufgenommen, mit Hinweglas-  
sung derjenigen, die man sich ohnehin leicht verschaffen kann.

### Anmerkung.

Aus Achtung, welche wir den Namen und den Produkten der hier vorkommenden berühmten Komponisten schuldig zu seyn glauben, haben wir die Arien weder ab-  
kürzen noch das Geringste an der Singstimme ändern mögen. Wenn wir mit der  
Begleitung einige Veränderung vorgenommen haben, so ist es blos darum geschehen,  
weil die Natur des Instruments, in welches wir die Begleitung gelegt, es so mit  
sich brachte. Jedoch ist dies mit der grössten Schonung und Vorsicht geschehen, so  
dass weder der Sinn noch die Harmonie im geringsten darunter gelitten haben.

## A R I E N .

Nº. 1.  
P. CAFFARO.  
Cantabile

mezzo *f* *f.as.* *mez:f* *f.as.* *mez:f* *f.as.*

Belle Luci che accendete in quest'

*p*



73

alma un dolce fo-co in quest' al ma un dolce fo-co siete voi e voi sa-re-te la mia

*p* *f* *p*

calma il mio pia-cer ah voi siete che accen-dete in quest' al

*f* *p* *f* *p* *f*

ma un dolce fo-co siete vo-i e voisa-re-te la mia

*poco f* *p*

cal-ma il mio pia-cer il mio pia-

*f* *p* *f* *p*

cer.

Belle

*f* *mez.* *f. as.* *mez. f* *f. as.*



Luci ch'accendete in quest'alma un dolce foco sì che voi e voi sarete la mia calma

il mio pia-cer la mia cal

ma il mio pia cer belle Luci che accen de te

siche voi e voi sa-rete la mia cal ma il mio pia cer

il mio pia-cer il mio pia-



cer.

*f* mezzo *f* *f* mezzo *f* *f*

Andantino.

Si la cal ma il piacer mio tut-to e sem pre in voi s'ag-gi =

*p* *f*

ra per voi so = lo il cor res pi = ra ne piu bra = mail

Tempo I.

mio pen sier — — — il mio — — — pensier.

*f* *f* mezzo *f*

Belle

D.C. al Canto.

*f. as.* mez. *f* *f*



Nº. 2.  
A. SAC-  
CHINI.  
Larghetto.

*p* *f* *cres* *f*

Non ho pace mille pene mi fu-nestano - - il pen-  
sier non ho pa-ce mil-le pe-ne mi fu-nes - - - ta-noil pen-  
sier, mi fu - nes - - - ta noil pensier tremo tre-mo oh  
di - - o fos - - - ca not - - te sol mi sembra di ve -

*f* *p* *f* *p* *f* *p*



77

der oh dio sol mi sembra di ve - der tre - mo tremo oh dio!

cres *f* *p*

non ho pace mil - le pe ne mi fu - nestano — il pen - sier non ho pa - ce

mil - le pe - ne mi fu - nes - - - - - ta - no il pensier mi fu - - nes - - -

*f* *p*

Allegro. Récitat.

- - - - - tano il pen sier. Ah si fug - ga ah stol - to, ah stol - to ah si

fug - ga oh do - ve più non spe ro di go - der piu non spe - ro di go - der.

*p* *p* *f* *p*



non ho pa = ce mil = le pe = ne mi fu = nes = ta = no il pen =

= sier più non spero di go = der più non spe = = = = ro di go = =

= der di go = der di go = der.

N.º 3.  
N. IOMELLI.  
Andante

Se cer.ca se di = ce l'a mico l'a = mi = co dov'



[illegible]

mo-ri mo-ri

*f*

A musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "ah non! si gran duolo non darle per me, non darle per me." The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a grand staff brace on the left. The key signature is also two flats. The piano part includes dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano). The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a 19th-century musical score.

ris = pondi ma so-lo



pian-gen = doparti pian=

=gen = doparti l'a = = mi = coinfe = li = ce piangendoparti l'infe = li = ce piangen-dopian=

gen-dopar ti pian = gen = do par = ti pian = gen = = do par = ti

che a = bisso che a = bis = = so di pene che a = bis = so di pe = ne las =

= cia = = re il suo be = ne las = ciar = = lo per sem = pre las =



ciar - lo co - si che a - bis - so che a - bis - so di

pe - ne che a - bis - so di pe - ne ah se cerca l'a -

- mico se di - ce dov'è rispon di mo - ri

mo - ri ah no no si gran duolo non dar le per me non dar le per me

ris - pon di ris - pon di ma ma solo



piangen = do parti pian.

= gen = do parti là = mi = co in fe = li = ce piangendo parti l'infe = li = ce piangendo pian

= gendo par-ti pian - gen - do par-ti pian - gen - do par-ti

chea-bis-so chea-bis = so di pe-ne chea-bis-so chea-bis = so di

pe = ne las = cia = re il suo be = ne las-ciar = lo per sem-pre las =

350



ciar = = lo co-si      che a - bis = = so      di pe = = ne      che a =

bis = = so      di pe = ne las-cia-re il suo be = ne las-ciar-lo per sem-pre las-

- ciarlo las-ciar-lo co-si      che a-bis = = so      di pe-ne las-cia-re il suo

be = ne las-ciar-lo per sem-pre las-ciarlo las-ciar-lo co-si per sempre las-ciarlo las-

ciarlo co-si las-ciarlo per sempre las-ciar-lo co-si.



## N.º 4.

S. SARTI.

Allegro

*f*

*f p f p f p f*

Ve-do l'a-bisso or-rendo

*f p*

ove ri-trassi il piede

*p*

ve ri - tra - - - si il piede provo d'onor di

*f p*

fe-de mille rimorsial cor mil - - - le rimorsial cor



tut = to mi fa spa - ven = to o = vun - que io vol go il ci = glio

ma in faccia al mio pe - riglio la fiamme anco - ra io sento d'un ma le es - tin - to ar =

= dor la fiamme anco - ra io sen - to d'un ma - le es - tin - to ar - dor

la fiam

*f. as*

*p*



ma an - cor io sen to d'un ma = = = = = lees =

tin = to ardor d'un ma = = = = = le es = tin = = = to ar =

dor

d'un mar cruc = = = cio = = = soe ne = ro

tut = te l'insi die oh scor = to tut = = = te l'insi die oh scorto gra = zie del



ciel grazie del ciel pie-to-so s'io non rimasi as-sor-to gra-zie del

ciel del ciel pietoso s'io non rimasi as-sor-

*mf* *p* *f*

*tr* All? Vivace.

- - to

*p* *f*

Or di va-lor la vo-ce sen-to nell'al-ma al-

*p* *f* *p*

- me no sen - - to nell'al - - - ma al-me-no

*f* *p*



nuo - vo do - ve - re in se - no mi chia - ma a tri - on far

a tri - on - far gra - zie del ciel del ciel pie -

to so or di va -

lor la vo - ce sen - to nell al - ma al - meno nuo - vo do -

ve - re in seno mi chia - ma a tri - on - far

*cres f p*

*p f p f/p f p*

*p f p*

*f p f*

*f p*



a tri-on-far mi

*f* *p*

chi a = = ma a tri = = on far mi chia

*f* *p*

ma a tri-on far mi chia-ma a tri =

*fp* *fp* *fp*

tr  
= on = = far a tri-on = far a tri-on = far

*f* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *f*



N.º 5.

D. CIMAROSA

Allegro.

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in G major (one sharp) and common time. The first system of piano accompaniment features a treble and bass staff with various dynamics: *f p*, *f p*, *f p*, *f p*, *f*, *f p*, and *f p*. The second system continues the piano accompaniment with similar dynamics. The third system includes a crescendo marking (*cres*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system is a piano accompaniment system with a forte (*f*) dynamic. The fifth system is another piano accompaniment system with a piano (*p*) dynamic and a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. The sixth system is a vocal melody line with the lyrics "Su-per = = = bo di me". The final system is a piano accompaniment system with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic.



stes-so an-dro por = = tan = = do in fron-te quel ca-ro no-me im-

=pres-so — co-me mi sta nel cor an = = dro — — — por = tan = = =

= = = = = do in fron = te

quel ca-ro no-me im-presso

co = = = me mi sta — nel cor co-me mi



sta

*p*

tr

*f*

tr

nel cor

ve-dra la grecia po-i

*p*

350



che fur co mu ni a no i l'ò pre i pen

z sier gli af fet ti e in fi ne i no mi an cor

su per = bo di me stes so an

z drò por = tan = do por = tan = do in

fron te quel ca ro no me im pres so co me mi stà nel cor co me mi



sta

*p*

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

co - me mi sta nel cor

*f*

su-per-bo di me stesso an-dro por-tan-do in

*p* *f* *p*



fronte quel ca-ro nome im-presso co-me mi sta nel cor co = = me mi

sta nel cor

come mi sta nel cor.

350



## N.º 6.

N. JOMEL

L. I.

Agitato.

Confusa..... smarrita..... spiegarti..... vor-rei.....

che fosti..... che-sei..... fosti.... se-i... in ten-di mi oh dio... par-lar non poss'

i-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sento mo-rir oh di-o oh

dio mi sen-to morir confusa vor-rei spiegarti che sei fosti sei in

tendi mi oh di-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sento mo-rir oh



di-o oh di-o mi sen = to mo = rir mi sen = to mo = rir mi sen = to mo =

rir. vor-re-i....

ah! vor-re-i con-fu = sa .... smar-ri-ta.... spie-garti....

vor-re-i.... vor-re-i.... che fosti che se-i

si che fosti che se-i se-i in-ten = di mi oh di-o par-lar non poss'i-o par =





lar non poss' i-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sento mo-rir oh



dio oh dio mi sen- to mo-rir con-fusa...vor-re-i smar-ri-ta spie-garti.. che



fosti... che fosti... che se-i.... in- tendi mi oh dio mi sento mo-rir oh di-o oh



di-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sen- to mo-rir mi



sen- to mo-rir mi sen- to mo-rir.



Fine

Frà l'armi se

Fine *p*

ma-i di me tirammenti di me tirammenti io voglio tu sa-i tu sa-i che

pe - na che pena gliaccon - ti con fon - degliaccon - ti con fon -

de con fon - de il mo - rir con - fon de con - fon - de il mo rir io

voglio io voglio tu sai frà l'armi se mai si... si...

cres D.C.

D.C.



N.º 7.

J. MAIO.

Agitato.

Pa-dre per-do-na

oh pe-ne prence rammen ta oh di-o

pa-dre prence per-dona rammenta oh pene oh di-o

oh dio gia chemorir degg' i-o gia chemorir degg' i-o po-

tes-si po-tes-sialmen par-lar al-men par-lar pa-dre

cres *f* *p* *sf* *p*



prence po-tes-si parlar prence padre po-tes-si parlar gia

che mo-rir degg'io po-tes-si almen al-men par-lar al-men parlar po-tes-si al-

=men par-lar po-tes-si al-men par-lar

Padre

per-do-na prence ra-men-ta oh pe-ne



oh di-o già che morir degg' i = o già che morir degg' i = o

po = te = si al = men par = lar po = tes = si al = men par-lar

padre prence po-tes = si par-lar prence padre po-tes = si par =

= lar già che mo = rir degg' io po-tes-si al-men par-lar po = tes-si al-men al =

= men par = lar po = tes = si al = men al = men par = lar al = = men par = lar al =

350



men par = lar .

Fine Misera in che pec-ca-i in

Fine

che pec-ca-i come son giunta mai de mu-nia questo segno lo sdeg-no a

me-ri = tar lo sde = gno a me = ri = tar

*sf p*

padre per-dona prence ram =

*sf p sf* *dimin: p*



menta in che pec = ca = i in che pec = ca = i oh pe-ne oh

di = o oh pene oh di = o gia che morir degg' i = o gia che morir degg'

i = o po = tes = si al = men par = lar po = tes = si al = men par

D.C.al Segno.

cres *f*

D.C.al Segno.

## N.º 8.

## SCENA

RONDÒ  
diA. SACCHINI  
Allegro.

Ar-mida Ar-mida oh stelle, non parti-rò son te-co

io te lo giuro misero me! qual freddo gèl di mor-te agghi-ac-cio si cara man

*p*

Largo



ma tu non m'odi oppressa da una barbara angoscia al tuo dolore il tuo dolor t'invola

*p*

UBALDO

Io solo, oh dio! io solo per te qui sento anche la fiamma tua nel mio tormento Ah Ri.

All? *f*

RINALDO

naldo Rinaldo o parti o parto ah! voce a-mico un breve istante

*f* *f* *Largo* *p*

ah vedi compiangi il caso mio ver-ro mi perdo...

*f* All? *f*

UBALDO RINALDO

addio. Sentimi ferma deh lascia che un sol momento ancor... oh numi Ar-

*p* Andante.



mida, Armida ah ch'io non posso distaccarmi da te l'onor la patria lungimi chiama.

*p* *f*

Andante. All?

E ben si va da al-meno priadi partir pot-essi ah si vi chiedo

*f* *f* *Largo.*

stelle ti-ranne in mezzo a tan-to duolo un suo te-nero ac-cen-to un sguardo solo.

Andantino.

*f*



I-dol mio se più non vi-vi mori-rò senza di te mo-ri = rò i = dol

mio mo-ri = rò sen-za di té, mo-ri = rò sen-za di te

non m'as col-ta oh ciel! sos-pi-ra oh ciel!

sos-pi-ra sos-pi-ra a - prii lu-mi o ca-ra e mi-ra

trà gli af-fan-ni il tuo fe-del trà — gl'af-fan-ni il tuo fe = del. I-dol



mio se più non vi-vi mori-rò senza di te mo-ri-rò i-dol mio mo-ri-

=rò sen-za di te mo-ri-rò sen-za di te dol- = = ce

spenice ah cruda sor-te del mio be-ne or-chemi pri-vi

viver deggio oh di-o! per-che oh di-o! oh

di-o per-che. I-dol mio se più non vi-vi mori-rò senza di te mo-ri-







# I N H A L T.

## Erster Abschnitt.

		Seite.
I. Kapitel.	Von der Stimme.....	1.
II. Kapitel.	Vom Athemholen.....	2.
III. Kapitel.	Vom Angeben des Tons.....	—
IV. Kapitel.	Eintheilung der Stimme.....	—
V. Kapitel.	Von den natürlichen Übergängen der verschiedenen Stimmen.....	3.
VI. Kapitel.	a) Von dem Umfange der verschiedentlichen Männerstimmen.....	—
	b) Von dem Umfang der Weiberstimmen.....	—
VII. Kapitel.	Von der Verwandlung (Mutation) der Stimme.....	4.

## Zweiter Abschnitt.

I. Kapitel.	Stellung des Singschülers beim Üben der Tonleiter.....	5.
II. Kapitel.	Übung in der Skala.....	6.
III. Kapitel.	Von der Vokalisation überhaupt.....	7.
	1 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Treffen des Tons.....	8.
	2 <sup>te</sup> Abtheilung. Von der Art und Weise, die verschiedenen Stimm = Register miteinander zu verbinden.....	—
	Übungen zur Verbindung der Kopfstimme mit der Mittelstimme.....	—
	Übung zum Überleiten der Mittelstimme in die Kopfstimme.....	—
	Übung zur Verbindung der Bruststimme mit der Kopfstimme.....	9.
	3 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Tragen des Tones.....	—
	Übungen im Tragen der Stimme.....	11.
	4 <sup>te</sup> Abtheilung. Von den Verzierungen des Gesanges. Von Passagen (der Roulade). Übungen in Passagen.....	26
	Von den Vor- und Nachschlägen oder der Appoggiatur.....	31
	Vom Triller.....	32
	Vom Doppelschlage oder Gruppetto.....	34
	5 <sup>te</sup> Abtheilung. Von der musikalischen Phrase.....	36
	6 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Solfeggio.....	38
IV. Kapitel.	Von der Aussprache.....	39
V. Kapitel.	Von den verschiedenen Arten des Gesanges. Einleitung.....	40
	1 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Recitativ.....	41
	2 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Cantabile.....	45
	3 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Andante.....	46
	4 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Allegro. Von der Kadenz und der Fermate.....	47
	5 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Agitato.....	48
	6 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom syllabischen Genre der Arie.....	—
	7 <sup>te</sup> Abtheilung. Vom Rondo und von Arien in doppelter Bewegung.....	—
VI. Kapitel.	Vom Ausdruck.....	50
VII. Kapitel.	Von den einem Sänger unentbehrlichen harmonischen und litte- rarischen Kenntnissen.....	—
VIII. Kapitel.	Von der Erhaltung der Stimme.....	51
	Solfeggien.....	52
	Auswahl von Arien in verschiedenem Charakter.....	72

Ende.

### Verbesserungen.

Seite 10 Zeile 14 statt, nicht eigentlich, lese man, recht eigentlich.

S. 31 Z. 11 von unten, st. geschliffen, l. geschleift.

S. 54 Z. 19 von unten, st. einer grossen oder kleinen, l. einer kleinen oder verminderten.